PRAGATECNO

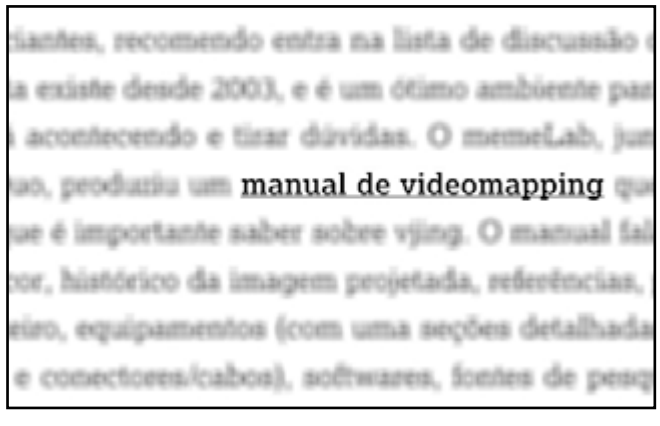
uma outra cena da mesma

Adriana Prates Sacramento
Cláudio Manoel Duarte de Souza
ORGANIZADORES

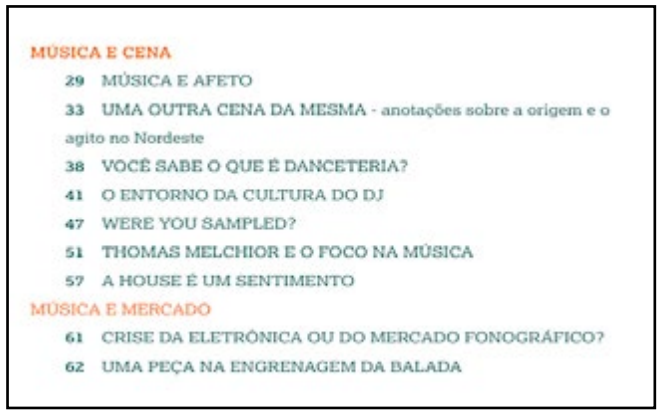
PRAGATECNO
uma outra cena da mesma

Adriana Prates Sacramento
Cláudio Manoel Duarte de Souza
ORGANIZADORES

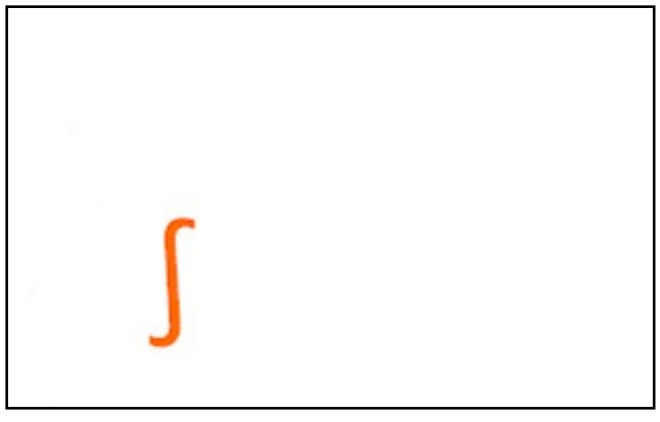
DAMAJOANA casa editorial



Palavras em negrito sublinhado são hiperlinks para locais fora do livro



No sumário o descritivo leva até a página indicada



Volta-se ao sumário clicando neste símbolo, na parte inferior à esquerda

05 APRESENTAÇÃO

06 DE ONDE VIEMOS

MÚSICA E TECNOLOGIA

10 MÚSICA E TECNOLOGIAS?

15 SOFT E MÚSICA

18 MASHUPANDO O POP

21 ARTE, TECNOLOGIA E PROCESSOS CRIATIVOS

MÚSICA E CENA

30 MÚSICA E AFETO

34 UMA OUTRA CENA DA MESMA - anotações sobre a origem e o agito no Nordeste

39 VOCÊ SABE O QUE É DANCETERIA?

42 O ENTORNO DA CULTURA DO DJ

48 WERE YOU SAMPLED?

52 THOMAS MELCHIOR E O FOCO NA MÚSICA

58 A HOUSE É UM SENTIMENTO

MÚSICA E MERCADO

63 CRISE DA ELETRÔNICA OU DO MERCADO FONOGRÁFICO?

67 UMA PEÇA NA ENGRENAGEM DA BALADA

NOÇÕES E FUNÇÕES

70 FUNÇÃO DO DJ

83 DO OUTRO LADO DOS DECKS: DJS NA PISTA

84 O VISUAL JOCKEY

86 NOÇÃO DE CENA

94 O PRAGATECNO E SEUS CONCEITOS

97 Pragatecno, o netvídeo

99 Quando um som é binário

100 Na enciclopédia

101 Cena em livro

101 Cena em vídeo

102 Cena em Filme

103 Alguns links

Há um esforço tremendo por trás das imagens e textos que você verá a partir de agora. Há muita felicidade também, e persistência. Esse livro resgata e apresenta uma parte da história, dos conceitos e desejos que movem o coletivo Pragatecno desde os idos de 1998 até agora. Muitos jeitos de narrar, contar e explicar. Muitas memórias, algumas imprecisas (tanta gente que está só na lembrança e não aqui).

Isso é o visível. O que não dá para ver são os incontáveis começos de dia carregando equipamento, os cabos que não funcionaram, aqueles dez minutos de felicidade absoluta em pista e depois mais dez em outra festa. E em outra e outra. As amizades construídas, as tardes de ressaca, as brigas e as pazes. Os contratos escrotos mas-vamos-nessa. E tudo que, não dando certo, valeu para depois. Valeu para a próxima. E todas as pessoas lindas que passaram pelas pistas e decks de nossas vidas. Porque sempre foi e é dançar e fazer dançar. Boa festa pra você.

O EDITOR

DE ONDE VIEMOS

Adriana Prates

Em 2013 o Pragatecno completou quinze anos. Uma década e meia construindo e movimentando a cena de música eletrônica em várias cidades do Norte e Nordeste do país, provocando e agregando pessoas, realizando palestras, fanzines, oficinas de discotecagem e produção, incentivando e lançando a criação musical dos membros do coletivo no Brasil, exterior e, principalmente, fazendo festas. Neste período, muita coisa aconteceu no universo da música eletrônica, que acabou caindo nas graças da mídia e de um grande público, se transformando em rentável produto de mercado. Acreditamos que este seja o momento de fazer um aparte para refletir. E festejar, é claro.

Começamos lá em 1998, em Maceió, com o desejo de abrir espaço em nossas cidades para a música que gostávamos de ouvir e dançar. Mais que conseguir espaço físico, nosso maior desafio sempre foi abrir a mente das pessoas para o "nosso som" e tornar a música eletrônica uma realidade no local onde vivíamos. Seguimos em frente, derrubando barreiras e multiplicando núcleos, sem abrir mão de priorizar a arte e a cultura.

Durante esse tempo de existência, vimos muita coisa acontecer. Presenciamos a apropriação comercial da música eletrônica, que já ajudou a vender desde roupas e bebidas até pacotes de fim de semana em hotéis luxuosos (os *weekends eletrônicos* que abundam pelo nosso litoral afora). Vimos a música eletrônica abalar no carnaval da Bahia, onde subiu no trio elétrico inicialmente sob vaias para depois passar a atração principal de blocos e cintilar na ostentação de caríssimos camarotes.

Também observamos que a música eletrônica, além de alegrar corações, teve, através de seus diferentes gêneros, um papel de

definir e mesmo opor identidades, inclusive sexuais! A HOUSE, por exemplo, já foi classificada como "som de gay" e esta classificação foi muitas vezes usada para depreciar o estilo, em guerras conceituais que parecem ter ficado no passado. Até porque atualmente vivemos um momento em que as fronteiras que dividiam gêneros (não somente musicais) se encontram borradas. Ao lado disso, a influência da música eletrônica e da cultura relacionada a esta se disseminou para outras esferas. Musicais e existenciais.

Hoje, independente de ter ou não o perfil que um dia sonhamos, a cena de música eletrônica se tornou realidade em muitas das nossas cidades. Festas acontecem regularmente e surgem DJs às pencas. Diante deste cenário, qual a melhor forma do Pragatecno seguir em frente? Acreditamos que é buscando promover, especialmente entre apreciadores mais recentes, reflexões que favoreçam o apoio a iniciativas que levam a música adiante, em vez de se deixar levar pelas que visam unicamente explorar seu potencial de mercado. É convidar a refletir sobre a evolução e disseminação da tecnologia, que transforma todos os interessados em potenciais DJs ou produtores, algo que pode representar tanto a diluição dessas artes quanto a sua potencialização.

Refletir sobre a evolução e disseminação da tecnologia, que transforma todos os interessados em potenciais DJs ou produtores

Em nosso seminário musicado, realizado em 2015, em Salvador (BA) refletimos sobre todos esses aspectos, através da realização de sessões de bate papo com membros do coletivo, *DJ sets* e festas, é claro. Investimos no histórico criativo da nossa primeira vertente, "*the groove of all grooves*" — a HOUSE, que iniciou uma trajetória estética e cultural que viria a ter grande influência no mundo. Começamos pela DISCO MUSIC, explorando a forma como esta originou a música eletrônica de pista do modo como hoje conhecemos (porque, todos sabemos, antes da DISCO, experimentações musicais com artefatos eletrônicos já existiam) a partir da técnica de estender o instrumental das faixas e mixá-las. Em seguida, através da conexão Chicago/ New York/ Jersey, abordamos a consolidação do conceito de criar músicas a partir da forma de tocar dos pioneiros DJs da Disco.

O segundo verão do amor, no final da década de oitenta, é outra

parte importante desta história por marcar a chegada da House à Europa, primeiro via Espanha (Ibiza) e em seguida Londres, onde a linguagem eletrônica se encontra com o rock e ganha massiva influência no (e do) pop. Os anos 90 trouxeram a ascensão da música eletrônica em nível mundial, especialmente a segunda metade da década, momento de segmentação da HOUSE em subgêneros e da comercialização mais pesada de alguns desses. Nos anos 2000 aconteceu o *boom* da ELETROHOUSE e do MINIMAL, levando, pelo menos aqui no Brasil, a House de volta às *raves*. Ao longo deste percurso, estimamos o papel das máquinas que foram apropriadas ou inventadas com a finalidade de produzir música eletrônica. Como, em sua interação com cérebros criativos, deram forma a uma estética apaixonante e singular.

Em nosso seminário relembramos esta história, explorando as conexões entre tecnologia, arte, cultura e mercado, inclusive em nossas cidades. Também lançamos a pergunta: para onde vamos?

Texto de apresentação do seminário **Música Eletrônica: de Onde Viemos, para Onde Vamos?** que aconteceu em Salvador (ba) entre 14 e 16 de maio de 2015. Adriana Prates é DJ e Mestre em Sociologia.

MÚSICA E TECNOLOGIA

MÚSICA E TECNOLOGIA?

Cláudio Manoel Duarte

Desde quando o ser humano usou um invento para produzir e ordenar sons, além de seu corpo, na medida em que tecnologia é uma invenção. Mas vou me dedicar ao tema da e-music. A referência comum da deflagração da música eletrônica tem sido as experiências da Eletroacústica nos anos 1950, na Alemanha e, na seqüência, nos anos 1970, também na Alemanha, com o KRAUT ROCK e PROTOTECHNO do Kraftwerk. Essa música ganha mais visibilidade nos anos 1985/1986, com a invenção do TECHNO de Detroit e da HOUSE de Chicago, nos EUA, associando música/público, música/cena.

No entanto, se formos buscar historicamente as primeiras tentativas de geração de novos instrumentos sonoros para produção de sons sintéticos, não acústicos, encontramos referências desde 1860. Objetos técnicos foram criados desde então para, baseados em fontes eletrônicas, sintetizar sons — sons novos, outros sons. Interessante notar que, nesse período, o físico e matemático alemão Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz refletia sobre o tema, em seu ensaio *Sensations of Tone: Psychological Basis for Theory of Music*[1], onde o autor se apoiava em experiências técnicas para discutir a relação entre tecnologia e som.

Helmholtz construiu um controlador eletrônico musical, o Helmholtz Resonator, para analisar combinações de tons. Sua pesquisa, no entanto, tinha caráter meramente científico, tendo como referência a Física e não a Música, ou seja, sem finalidades estéticas. Também a essa época, o italiano Ferruccio Busoni, compositor e pianista, produziu o ensaio *Sketch of a New Aesthetic of Music*[2] — esse sim, discutindo questões de caráter estético sobre as "novas" tecnologias para a produção musical.

1 www.obsolete.com/120_years

2 Mais informações em www-camil.music.uiuc.edu/Projects/EAM/busoni.html, janeiro de 2003

E, em 1876, o inventor americano Elisha Gray cria o seu *The Musical Telegraph*. Nessa invenção, estão presentes dois elementos associados à música eletrônica. Primeiro, a geração de sons sintetizados — não acústicos; e, segundo, a sua ordenação, a ordenação desses sons. Gray descobriu que poderia controlar o som a partir de um circuito eletromagnético e gerar uma timbre novo, além de ter construído um dispositivo de alto-falante para fazer suas notas audíveis, podendo ser transmitido através de linhas telefônicas eletromagnéticas. O objeto era também *Harmonic telegraph*.

Uma das grandes invenções aparece em 1917, na Rússia. Lev Sergeivitch Termen cria o theremin (também chamado de aetherophone — som do éter). O theremin é um instrumento que usa circuitos eletrônicos e produz tons audíveis. O incomum deste objeto é a forma de manipulação. O theremin é controlado virtualmente pelos movimentos da mão. É interessante frisar que, nesta invenção, o caráter experimental aparece em 3 momentos. Na invenção ela mesma; na elaboração de sons sintéticos baseados na eletrônica; e na forma de produção e controle dos sons. Como é o movimento das mãos que produz o som — ou o movimento do corpo — o theremin abriu espaço para seu próprio desdobramento, sua própria reinvenção. Aparece em seguida o terpistone, um theremin adaptado por Leon Termen, para ser usado por dançarinos. Os movimentos do corpo desses dançarinos seriam captados pelas antenas da máquina e gerariam a música.

Ainda na década de 30 (1935) é inventado o magnetophone, conhecido como o primeiro gravador de fita magnética

Nos anos 30, com a assimilação de novos objetos geradores de música, o que chama atenção nesse período é o fato de compositores escreverem partituras especificamente para esses instrumentos. O compositor Paul Hindemith escreve a peça musical *Concertina for Trautonium and Orchestra*.

Ainda na década de 30 (1935) é inventado o magnetophone — conhecido como o primeiro gravador de fita magnética. Aqui aparece a primeira possibilidade de armazenamento e um novo tipo de manipulação do som. Esse equipamento foi reapropriado e resignificado. Sua função principal era gravar (arquivar) sons

para posterior audição. Mas seu sistema mecânico possibilitava a reversão dos sons, alteração da velocidade de reprodução e até a sobreposição de diferentes trechos sonoros. Havia, portanto, a possibilidade da utilização deste objeto técnico como produtor (e não apenas reprodutor) sonoro, como instrumento musical, criador de novas experimentações, de inovações estéticas.

O francês Edgar Varèse ao utilizar esses recursos, discute a relação entre a máquina e processos criativos. Ele mostra que novas máquinas e funções técnicas dessas não só interferem nos processos criativos, mas alteram e propõem novas estéticas. Isso nos remete aos anos 80, com o surgimento da TB 3033[3]. Esse instrumento serviria como um músico virtual (linha de baixo sequenciado), a ser acompanhado por outros instrumentistas. Não deu certo. As linhas melódicas produzidas pela TB 303 saíam distorcidas e esse objeto se tornou lixo industrial. Um erro de mercado. Um erro da indústria. Um erro? Lixo tecnológico, até que foi reapropriado pelos produtores de música eletrônica no final dos anos 1980.

A história da emusic tem bases não na informática, mas nos primeiros equipamentos sonoros desde 1860

Até aquele período, tinha-se duas principais vertentes (estilos) predominantes de música eletrônica: a HOUSE MUSIC de Chicago e o TECHNO de Detroit (incluindo o gênero ELETRO). Com o uso da TB 303, a house music se reinventa em um novo estilo chamado ACID HOUSE, pela inclusão de timbres ácidos, agudos e distorcidos, saídos da TB 303. A ACID HOUSE foi um momento de extrema importância para a cena inicial da música eletrônica, principalmente na Inglaterra, onde as festas de multidões fora da cidade (de 5 a 15 mil pessoas) eram chamada de *ACID HOUSE parties* (antes de a imprensa sensacionalista inglesa denominá-las de *raves*).

Ou seja, a história da *emusic* tem bases não na informática, mas nos primeiros equipamentos sonoros desde 1860.

E a eletroacústica — eis uma das experiências de maior expressão do ponto de vista da sistematização de ideias sobre tecnologia e música. Acontece na Alemanha. Em 1952, em Koln (Colônia), pesquisadores usam e desenvolvem um novo conceito estético.

3 A indústria de instrumentos musicais eletrônicos produziu a famosa TB 303, uma caixa de sequenciamento de linhas de baixo

São jovens compositores, entre os quais Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez. São os pensadores da *elektronische musik* ou música eletrônica pura: sons são sintetizados ou gerados utilizando-se aparelhos eletrônicos. Posteriormente, após os avanços desses estudos, surgem mais experimentações e a eletroacústica é conceituada como a conexão entre timbres eletrônicos puros e timbres acústicos. A peça *Gesang der Jüngling* (O Canto dos Adolescentes), de Stockhausen, é a principal referência dessas experimentações.

Depois aparecem os samplers, as *grooves boxes*, os softwares (anos 50)… mas aí haja conversa.

Cláudio Manoel Duarte é professor na UFRB, Mestre em cibercultura e doutorando pela UFBA. Trecho de artigo publicado no ebook **Linklivre_1**

SOFTS X MÚSICA

o fim da virtuosidade na música eletrônica

Cláudio Manoel Duarte

O surgimento dos samplers (máquinas que tiram amostras de sons para serem coladas ou repetidas infinitamente) de *groove boxes* (caixas de ritmos) e *sequencers* (sintetizadores que reproduzem *tunes*, melodias, linhas de baixos que podem ser alternados, manipulados) dão poderes criativos para aqueles que não têm formação em teoria musical. São novos instrumentos musicais que geram uma música experimental, tribal (no sentido do repetitiva, hipnótica), voltada para as pistas de dança e pode ser produzida por quem queira — assim DJs passam a ser produtores, músicos eletrônicos.

Esse outro (novo) formato de produção musical, ao questionar o artista virtuoso resgata o principal discurso do ideário punk do *do it yourself* (faça você mesmo). A produção d(ess)a música não é propriedade de poucos eleitos — apesar das relações de músicos mais tradicionalistas. A música experimental, eletrônica, que busca novidades, novas texturas sonoras, não é, aliás, propriedade de ninguém: os *samplers* autorizam a cópia e põe um fim à obra intocável, definitiva, única. O que vale é o processo; é aí que reside, no processo, o original, a autenticidade. O produto — a música em si — é apenas uma track, uma trilha, um elemento do banco de dados de sons disponível para nova manipulação, novo recorte, nova colagem. A música eletrônica é uma obra sempre inacabada, portanto, pois se dispõe a uma nova versão, uma remistura, ao *remix*. Ela é, em si mesma, um banco de dados manipulável. Uma trilha que rompe com a ortodoxia da canção tradicional mesmo fazendo algo similar, como no gênero TRIP HOP, e sua estrutura formal de início-refrão-meio-refrão-fim-refrão é passível de recortes. A música tecnológica não começa, não termina: ela sugere (des)

continuidade, infinitude, hipersonoridade, mixagem, novas colagens, novas conexões. É uma obra em constante estado de fluxo, pois é intermediada pelos *softs* e por toda ordem de interfaces digitais, que possibilitam a cópia e a colagem e a potencialização do cidadão comum como um (grande) produtor.

Esse contexto inovador do processo criativo da música eletrônica baseado nas tecnologias contemporâneas, incluindo aí os *softs*, aceleram a disseminação dessa cultura pelo mundo, já que essa disponibilidade (a tecnologia como suporte criativo) está em todo o planeta. Salto fantástico dessa produção acontece com a utilização da Web (nos anos 90) e os vários sites com arquivos de sons temporários (o MP3 garante a qualidade de CD em padrão 128) disponíveis para o surgimento de novos produtores. Aliado a isso, surgem softwares gratuitos na Internet que simulam sintetizadores, editores de som e *groove box* (equipamento de produção de ritmos), além da enorme carga de aplicativos em *gadget* móveis, sugerindo apresentações em tempo real (*live pa* e *live act*).

A música tecnológica não começa, não termina: ela sugere (des)continuidade, infinitude, hipersonoridade, mixagem

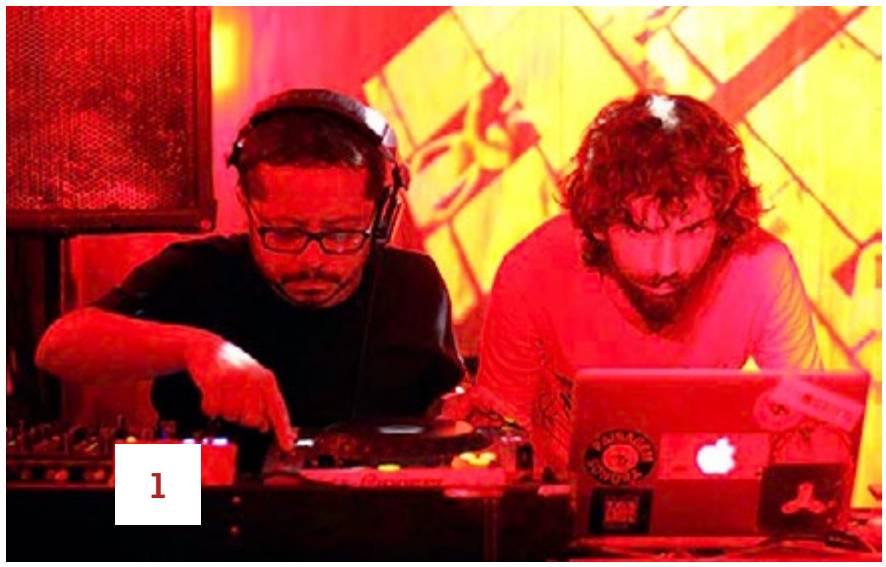
A própria indústria de software investe nessa área e produz programas musicais que não exigem nenhum conhecimento de teoria musical. São imagéticos, intuitivos. Softwares que apelam para a criação musical baseada em recursos eminentemente visuais a serem arrumados, ordenados em trilhas (gráficos coloridos, ícones, colocados, arrastados pelo mouse em diferentes trilhas, faixas de canais).

De novo é reforçado (agora pelo mercado, com os programas de computador que editam música) o conceito punk *do it yourself*, retirando mais poderes do músico virtuoso e facilitando, por outro lado — e de forma negativa — a produção sem qualidade, sem pesquisa. Essa é a face dupla desta facilidade advinda dos novos suportes tecnológicos associados à criatividade.

Artigo publicado no blog Ruídos Ordenados

SEMINÁRIO **DE ONDE VIEMOS, PARA ONDE VAMOS?**
SALVADOR (BA) 2015

1 DJ BENJAMIN FERREIRA E VJ MATEUS RIBEIRO NA FESTA **DISCOLOGY/SALVADOR**
2 DJ MÔPA NA FESTA **BIG BANG**
3 VJ PIXEL NA FESTA **BIG BANG**



MASH-UP-ANDO O POP

Cláudio Manoel Duarte

O mashup (ou BASTARD POP ou BOOTLEG) é hoje um conceito além da música. Na música passou a ser um gênero com a inserção de trechos de uma sobre a outra. Mas o manshup também pode ser aplicado à web, com site que combinam conteúdos de diferentes sites; e no vídeo, com a fusão de takes de outros vídeos já prontos para formar um novo.

Pouco tempo atrás Stephen Dewaele, do 2ManyDJs, falou que esse já é um formato superado. Besteira dele dizer isso, porque o mashup se transformou em uma técnica, podendo ser recorrida a qualquer momento, assim como fazemos filmes em pb em tempos efeitos especiais. Creio que foi mesmo o DJ Danger Mouse quem jogou de forma midiática o conceito para as pessoas, quando ele irritou a indústria fonográfica mashupando o intocável e venerado Álbum Branco dos Beatles, gerando o Grey Album, com os vocais do Black Album do rapper Jay-Z. Foi uma desobediência mercadológica aos olhos dos donos dos diretos autorais.

Mas The Beatles´Love, esse mashup feito pelo Sir George Martin e seu filho Giles, é um exemplo de como o mercado, que reclama inicialmente daquilo que o apavora, entra em contradição lá na frente, apropriando-se da técnica em benefício próprio. A indústria é assim: reclama da pirataria e lança gravador de dvd. Sim, a música eletrônica, ou melhor, os equipamentos digitais, aceleraram essa técnica do mash up.

Está aí disponível para quem quer fazer. É uma proposição cyberpunk. Passa pela apropriação tecnológica, recupera o faça-você-mesmo e ainda desmonta o poder do controle autoral e da circulação.

O bacana é que artistas como David Bowie veem o poder pop

dos bootlegs. A gente lembra que ele, após autorizar mashup de suas musicas, promovendo “roubos criativos”, ainda deu um carro de prêmio ao vencedor do concurso, o californiando David Choi, de 18 anos. Mesmo com a indústria já utilizando o mashup como produto de consumo, ele será sempre desobediência, anarquia e criatividade, com humor.

Texto publicado no site do Pragatecno

SEMINÁRIO **DE ONDE VIEMOS, PARA ONDE VAMOS?**
SALVADOR (BA) 2015

1 DJs MAURO TELEFUNKSOUL E ANGELIS SANCTUS (AKA CLAUDIO M) NA FESTA **PRAGATECNO**

ARTE, TECNOLOGIA E PROCESSOS CRIATIVOS

Pedro Nunes Filho

Há uma intrínseca relação entre Arte e Tecnologia que atravessa temporalidades passadas e presentes. Essas instâncias semióticas geradoras de sentidos são resultantes dos mecanismos de intervenção relacionados com a capacidade humana que por sua vez opera com as dimensões da subjetividade para a produção do conhecimento. O termo *tekhne* que designa tecnologia também significa arte ou ofício em sua origem grega. Assim devemos entender o conceito de tecnologia por uma acepção mais ampla, na condição de artefato da cultura. Nesse sentido, a escrita, por exemplo, é também tecnologia social visto que enquanto sistema de representação associada à invenção passou por convenções e regras de articulações. Em seu contexto social específico, cada modalidade escrita dispõe de suas próprias regras de combinação e linguagem para se estruturar enquanto código que também se modifica ou opera com deslocamentos.

Em sua feição atual, afirmamos que a tecnologia habitualmente é resultante dos processos de pesquisas que envolvem a construção do conhecimento científico. Há, então, uma forte vinculação entre as tecnologias produzidas pelos sujeitos sociais e a ciência. Posso então destacar que as tecnologias são também as máquinas, as ferramentas, os artefatos ou dispositivos técnicos decorrentes dos avanços científicos. Trata-se de relações que envolvem o paradigma da complexidade, visto que as tecnologias existentes, em movimentos contrários, também impulsionam a ciência. Algumas tecnologias que revolucionaram no passado hoje são ferramentas banais face aos próprios avanços do conhecimento e transformações quanto ao uso e rearranjos da própria tecnologia. Assim, as tecnologias evidenciam estágios de amadu-

recimento do conhecimento humano e espelham as próprias dinâmicas do ser e estar no mundo em todas suas esferas simbólicas, socioculturais e organizacionais.

Diante dessa contextualização que evidencia os diálogos e entrecruzamentos entre tecnologia e ciência, nós também podemos estabelecer conexões com a arte. Ao contrário da ciência, a arte não necessita de comprovação. Com a sua dimensão projetiva e especulativa, a arte pode dispor da liberdade de questionar a própria ciência. Pode atuar livremente como interrogante da realidade ou dispõe da possibilidade de recriar realidades presentes, passadas ou futuras. A ficção enquanto nova realidade pode remeter à realidade em si. A realidade na arte pode muito bem se confundir com a ficção e, com seus jogos combinatórios, é plenamente capaz de transformar-se em hiper-realidade plurisignificante.

A arte em sua condição espectral opera com premissas situadas no campo conotativo das ambiguidades. Essa característica que se distingue da ciência denotativa possibilita graus de abertura interpretativa junto aos públicos, receptores ou usuários interagentes com a obra artística. As possibilidades conotativas da arte amplificam a produção de sentidos face às possibilidades combinatórias materializadas em trabalhos que demandam interação. O movimento interpretativo de semiose possibilita que a arte e a própria comunicação adquiram vida com novos contornos de ressignificação.

Com a sua dimensão projetiva e especulativa, a arte pode dispor da liberdade de questionar a própria ciência

Vale frisar que a arte em sua pluralidade de manifestações é, também, expressão meticulosa do gesto criativo que evidencia marcas próprias da atividade humana. Assim, toda expressão artística tem o seu estilo, possui a sua marca, revela os traços do seu criador, reclama por interação ou nos provoca o êxtase seguido da repulsa. Esses traços da criação que revelam o estilo são engendrados pelo artista-criador-orquestrador que estabelece combinações formais com diferentes classes de signos visuais, sonoros, verbais, espaço-temporais, gestuais, signos híbridos entre outros. Por vezes ficamos atônitos diante obras com os seus arranjos inusitados que provocam os nossos sentidos. Em outras situações

a estrutura significante da arte provoca ou reclama o nosso distanciamento com a finalidade de utilizarmos as nossas armas críticas para melhor compreender as quebras de paradigmas de obras conceituais pensamentais. Arte em si é pura combinação de signos, códigos e linguagem. Pode ser a extrema ousadia da antilinguagem, da não narratividade, dos fragmentos de sons, imagens, palavras soltas, grunhidos, ruídos e silêncios descontínuos. Quem pensa a arte é o sujeito que se debate com a obra e que também necessita de um mergulho para depois poder respirar e evitar a asfixia. A arte, ao encampar a dimensão estética, torna-se reflexo das intervenções conscientes e das ações decorrentes da imaginação inventiva. Dizemos que a arte, com sua carga polifônica impregnada por seu criador, mobiliza determinadas linguagens que estão estreitamente relacionadas aos dispositivos tecnológicos acessíveis em cada época.

Ao longo da história da humanidade vivenciamos transições, transformações e entremesclas dos distintos modos de produção, circulação e trânsitos das artes

É importante destacar que ao longo da história da humanidade vivenciamos transições, transformações e entremesclas dos distintos modos de produção, circulação e trânsitos das artes. Faço aqui um desenho-síntese adaptado desses estudos com base em interpretações que já são de domínio público. Grosso modo, a primeira modalidade — de manifestações da arte de cunho nitidamente artesanal como a pintura, os grafismos, a escultura, o canto... — foi nomeada por Lúcia Santaella como experiências situadas no campo do paradigma pré-técnico. Abraçam o paradigma pré-fotográfico as obras materiais únicas com singularidades no seu processo construtivo que evidenciam o original.

A segunda modalidade envolve uma ampla faixa de experiências estéticas associadas aos processos mecânicos cujo traço distintivo demanda a mediação de suportes tecnológicos. Trata de uma era que apresenta como característica principal a reprodutibilidade. As narrativas, produtos e poéticas que compõem o paradigma da multiplicidade dependem da existência de dispositivos mecânicos, automáticos adotados para a criação, produção e reprodução em série. Matrizes, copião, negativos, modelos, protótipos decorrentes da sociedade industrial possibilitaram a ma-

ximização da produção em larga escala a partir de infraestrutura de base mecânica e que rapidamente começa a dialogar com os avanços da eletrônica. Regis Debray denomina essa modalidade como grafosfera. Abrange um período elástico que compreende desde o surgimento da imprensa até a Televisão em cores. Já Lucia Santaella intitula como paradigma fotográfico associando às idades do processo construtivo das modalidades de narrativas visuais e audiovisuais que também dialogam com outros sistemas narrativos. Essa era em que se dispõe de matrizes para a produção e reprodução de cópias também abarca as artes e demais narrativas produzidas com os dispositivos de matriz tecnoeletrônica.

Outro paradigma que avança e dialoga com os estágios predecessores envolve uma lógica paradoxal designada por Santaella como paradigma Pós-fotográfico. Diz respeito aos processos de produção, circulação ou transmissão em tempo real e mecanismos de interatividade que estão vinculados aos sistemas digitais. Há visivelmente nessa dinâmica digital dos processos imateriais uma mudança paradigmática vinculada à fluidez, as dinâmicas de colaboração, aos refinamentos da interação, mobilidades, velocidade, valorização do fragmento, vivências do efêmero, lógicas rizomáticas, propostas transfronteiriças e ampliação da autonomia nos processos de produção e circulação de conteúdos em rede. Os sistemas digitais desestabilizam ou dinamitam lógicas antecessoras ou reforçam a necessidade da existência do diálogo na própria arte e nos demais campos que envolvem a atividade humana.

A arte tem se empenhado, por meio dos criadores, em produzir poéticas que adotam como premissa a sincronização dos sentidos

Em sua forma de produtos, meios ou processos interligados os tecnológicos digitais, são partes orgânicas dessa lógica paradoxal pós-fotográfica; reconfiguram as artes que operam com todas as classes de signos que mobilizam a visão, audição, tato, olfato e paladar. Através das diferentes tecnologias, notadamente de matriz digital, a arte tem se empenhado, por meio dos criadores, em produzir poéticas que adotam como premissa a sincronização dos sentidos. Em perspectiva ampla destacamos que diferentes tecnologias ampliaram as possibilidades para o nascedouro de pro-

postas de cunho poético que apostaram ou ainda apostam no extremo da invenção com vistas a produção do estranhamento. A sedução e o encantamento previamente pensados para enovelar o intérprete que faz a imersão em determinadas propostas tecnológicas podem, também, a partir dos arranjos formais, incitar para a aversão dessas mesmas poéticas experimentais onde a tecnologia é uma base de apoio indispensável para o aporte do conhecimento que necessita ser decifrado e movimentado.

Arte é então estranhamento que nos impacta e pode nos auxiliar enquanto oxigênio para repensarmos as normatizações cotidianas da própria vida. A arte reinventa a vida ou questiona as misérias da condição humana. Toda manifestação artística requer intérpretes, participantes ou coautores para dar-lhe vida. As tecnologias funcionam enquanto instrumentos que podem ser manejados de modo crítico-criativo por artistas para a construção de poéticas tecnológicas deliberadamente experimentais seja no campo da musica, da poesia, dança, teatro, performance, instalações, projetos multimídia, mídia, hipermídia, web arte, cinema expandido experiências em rede, propostas sincronizadas, entre outras.

As tecnologias funcionam enquanto instrumentos que podem ser manejados de modo crítico-criativo por artistas para a construção de poéticas tecnológicas

Em tempos de “modernidade líquida”, “vidas líquidas” e “afetos líquidos” há ainda o paradigma da hibridez que mistura ou congrega lógicas artesanais, analógicas, mecânicas, eletrônicas e digitais. Esse paradigma das misturas para produção da arte expandida abrange dispositivos, meios, mídias, hipermídias, processos digitais, satélites, softwares, sensores, rastreadores, robótica, inteligência artificial, ambientes virtuais, simuladores, bancos de imagens e sons, metadados, repositórios, aplicativos para criação em tempo real, *mixers*, osciladores, filtros, samplers, aplicativos para programação, tradutores automáticos, sintetizadores analógicos e digitais, programas de edição de imagem e som, tratamento da imagem, correção, pós-produção entre outros. Essa hibridez ultrapassa os meios, hipermeios e processos envolvem a mistura de técnicas, entrelaçamento de linguagens, reapropriações de estilos e misturas no próprio campo da cultura.

Os processos híbridos no campo da arte, através de seus mentores, admitem acasalamentos, alargamentos, fusões, justaposições de mídias, ações em redes e misturas de culturas para gerar novas formas de produção de narrativas. Assim, as poéticas tecnológicas exalam essas misturas e ressignificações decorrentes de temporalidades distintas que se fundem em processos híbridos que reorganizam sons, ruídos, silêncios, oralidades, escritas, tatilidades e visualidades em distintos sistemas de representação. Esses trânsitos, novimentos dos processos criativos híbridos se efetivam ou se contaminam de forma recíproca.

Essas experiências tecnológicas materializadas no espectro da arte eletrônica e da arte digital também se distinguem pelo seu modo singular de organização e pela forma de como os seus criadores se apropriam das ferramentas tecnológicas disponíveis em cada época.

Experiências tecnológicas materializadas no espectro da arte eletrônica e da arte digital também se distinguem pelo seu modo singular de organização

Através do recuo temporal é possível enxergarmos o gesto criativo de Pierre Schaeffer que, em 1948, utilizou materiais sonoros diversos produzidos por objetos, ruídos, estampidos, vozes e sons humanos no processo de construção da obra musical *Etudes de bruits* — apresentada ao vivo e que misturava sons obtidos com gravações e regravações em fita magnética associados aos sons originais.

Artistas como Pierre Schaeffer e Pierre Henry, que trabalharam com as experimentações da música concreta evidenciando camadas de sons a incorporação das tecnologias, também promoviam o exercício acurado da escuta, a exemplo da *Symphonie pour um Homme Seul* (1949–50) que é considerada como prelúdio da música eletroacústica.

Por sua vez os primórdios da *elektronische musik* tem como destaque uma corrente de pesquisadores/compositores da Escola de Colônia antiga Alemanha Ocidental liderada por Herbert Eimerte e as participações de Werner Meyer-Eppler, Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur entre outros nomes de destaque. Essa escola, também denominada de Senoidal, radicalizou através de seus pesquisadores/compositores nessa primeira absorção criativa

com dos dispositivos tecnológicos eletrônico-analógicos. Tem-se nesse processo de estruturação inicial da música eletrônica um conjuntos de equipamentos como os sintetizadores, moduladores, geradores de som entre outros que irão subsidiar a produção, manipulação e desenvolvimento de timbres e sonoridades de composições mediadas pelas tecnologias, inventividades dos artistas, quebras de cânones musicas e árduos trabalho de pesquisa. *Elektronische Studie I* (1953) e (1954) de Stockhausen onde emprega misturas sonoras com base em ondas senoidais.

Apesar do clima de tensões e rivalidades entre a Música Concreta de origem francesa e a Música Eletrônica Senoidal de origem alemã, desencadeia-se um diálogo construtivo entre ambas pela capacidade inventiva de ambas. Essa conversação ocorre em 1955 quando Stockhausen e o grupo alemão bebem na fonte da escola francesa de Música Concreta tendo como exemplo a composição de Ernst Krenek para soprano, tenor e sons eletrônicos intitulada *Pfingsoratorium Intelligentiae Sanctus* (1955), Esse hibridismo também ocorreu por parte dos franceses e, em 1958, caracteriza essas inter-relações composicionais de música eletroacústica.

John Cage fez brotar a música aleatória, conseguiu destaque com a música eletroacústica, incorporou silêncios, ruídos e instrumentos não convencionais

Esses são dois veios da música eletrônica com seus diálogos, aproximações e diferenças cujos processos criativos tem por base usos das tecnologias e que integram o campo da arte eletrônica. Há ainda experiência inovadoras do americano John Cage que fez brotar a música aleatória, conseguiu destaque com a música eletroacústica, incorporou silêncios, ruídos e instrumentos não convencionais em seus happenings e desenvolveu performances colaborativas que previam a intervenção do público.

É visível uma certa ascendência de Stockhausen em inúmeras bandas do cenário do rock a exemplo de Kraftwerk que no anos 1970 fizeram uso de sintetizadores, percussão eletrônica com batidas robóticas e adensaram as suas experiências musicais na relação humano x máquina. Assim várias experiências musicas afloraram nas décadas seguintes aprofundando essa relação da Arte Eletrônica, particularmente da musica, com o uso inventivo

das tecnologias eletrônicas, digitais, experiências no campo da cibercultura, das redes, interconexões com satélites dentre outras.

Na esfera das poéticas eletrônicas com o vídeo e a televisão é importante destacar as vídeo-instalações performáticas do sul coreano Nam June Paike, dos alemães Wolf Vostell e Joseph Beuys e as intervenções criativas envolvendo o suporte televisão desenvolvidas pelo francês Jean-Christophe Averty e do húngaro Ernie-Kovacs. Esses artistas precursores do vídeo-arte promoveram quebras de paradigmas estéticos ao ressignificarem o tradicional papel das mídias vídeo e televisão tendo como apoio o gesto criativo da invenção além de promoverem diálogos com a música, escultura e dança, dentre outras artes.

O destaque quanto a ancestralidade e importância da arte eletrônica é por fim dedicado à Nam June Paike, um dos precursores do vídeo-arte com formação música em piano clássico e graduação em História da Música na Universidade de Tóquio. Integrou o Movimento Fluxus sendo o seu trabalho fortemente marcado pela presença e contribuições dos compositores Stockhausen e John Cage. A sua obra inicial *Exposition of Music-Electronic Television*, em que distribuiu inúmeros televisores na área da instalação com imãs que distorciam as imagens. Desenvolveu uma serie de vídeos-arte com a violoncelista clássica Charlotte Moorman e com o músico e ator japonês Ryuichi Sakamoto.

O destaque quanto a ancestralidade e importância da arte eletrônica é por fim dedicado à Nam June Paike, um dos precursores do vídeo-arte

Por fim é interessante frisar que as experiências diversificadas da nossa contemporaneidade, em termos de arte eletrônica e arte digital, possuem autonomia e desfrutam dos avanços da tecnologia e ciência. A existência dessas experiências criativas do passado que marcaram contextos de época específicos com o uso critico e inventivos das tecnologias, podem muito bem iluminar o presente. O futuro nós humanos construímos com as marcas presente.

Prof. Dr. Pedro Nunes Filho (UFPB)

MÚSICA E CENA

MÚSICA E AFETO

Entrevista de **Jeder Janotti Jr.**

a **Cláudio Manoel Duarte**

Cláudio Quando pensamos em música pop, podemos localizar (sub)culturas bastante definidas em torno de alguns estilos musicais. O que caracteriza essas (sub)cultura musicais, no sentido de formatarem um estilo de vida?

Jeder Antes de mais nada o consumo de um determinado gênero musical. Só que ouvir, comprar, dançar e viver música também significam, nesses casos, determinados modos de andar, de dançar, de se vestir, de frequentar determinados lugares, de preferências por certos filmes e/ou programa televisivos, enfim, uma série de valorações do mundo. O que significa que consumir música é estar aberto a sonoridades específicas, mas é também, muito mais do que consumir um gênero musical.

Cláudio Em que sentido o afeto gera essas (sub)culturas?

Jeder Não acredito que o afeto gere essas subculturas, o que acontece é que os gêneros musicais possuem diferentes modos de valorar o mundo, portanto de gosto e afetividades. O mundo midiático que compõe um certo consumo musical pressupõe determinadas forias (afetos), ou seja traços eufóricos em direção a alguns elementos associados a um gênero musical e disfóricos em relação a elementos considerados negativos dentro dessa cultura musical.

Cláudio Cenas anteriores, como a dos punks nos anos 70/80, buscavam a ocupação de espaço públicos (as ruas, concretamente) como forma de visibilidade, assim como a do hippies e sua "contra-cultura" em fins dos anos 60 — talvez como um embate direto com outras culturas mais "tradicionais"? Algumas cenas hoje, no entanto, buscam outras formas de circulação - inclusive

semi-ocultas, como a do indie-rock, e alguns setores da música eletrônica. O que houve para essa mudança de posturas das (sub) culturas?

Jeder Acredito que elas refletem uma mudança geral em relação as possibilidades da atuação política, não que esses movimentos abandonem o campo político, mas que essas relações são efetivadas de maneira diferenciada em relação às décadas de sessenta e setenta. Por exemplo, manter um selo independente, brigar por canais de produção e distribuição é uma forma de intervenção política bastante interessante quando se olha para o domínio do mercado fonográfico por um número pequeno de grandes empresas.

Cláudio O *underground* sempre esteve associado à pouca circulação. Hoje, com as redes telemáticas e a absorção (apropriação) dessa cultura pelos mercados *mainstreams*, nos faz pensar: onde circula o *underground*?

Gêneros musicais possuem diferentes modos de valorar o mundo, portanto de gosto e afetividades

Jeder Acho que os canais de comunicação contemporâneos tiraram um pouco do romantismo que envolvia a pequena circulação, de qualquer modo, se ainda é possível pensar o *underground*, com certeza ele está associado ao consumo segmentado, o que aconteceu (e ainda bem!!!!) é que os pequenos selos e gravadoras se profissionalizaram em um quesito fundamental: distribuição!!! Mas, ainda acho que uma das características do *underground* é a tiragem pequena, pelo menos aos olhos dos participantes das cenas musicais que ainda se valem desse termo. Só para se pensar como é difícil demarcar de maneira precisa o termo *underground*, as duas músicas brasileiras mais bem colocadas na história dos charts internacionais são *LK* (DRUM´N´BASS) e *Roots* (HEAVY METAL), gêneros musicais que a princípio seriam *underground*. Acho que para quem se interesse em estudar a música pop é mais importante preocupar-se com o modo como fãs, críticos, produtores e músicos se valem desse termo (e aqui é preciso reconhecer que quase a totalidade dos pesquisadores de música pop são fãs) do que tentar definir de maneira generalista *The Underground*.

Cláudio As redes telemáticas, através da tecnologia p2p, associadas à possibilidade de controle das etapas de mercado (pro-

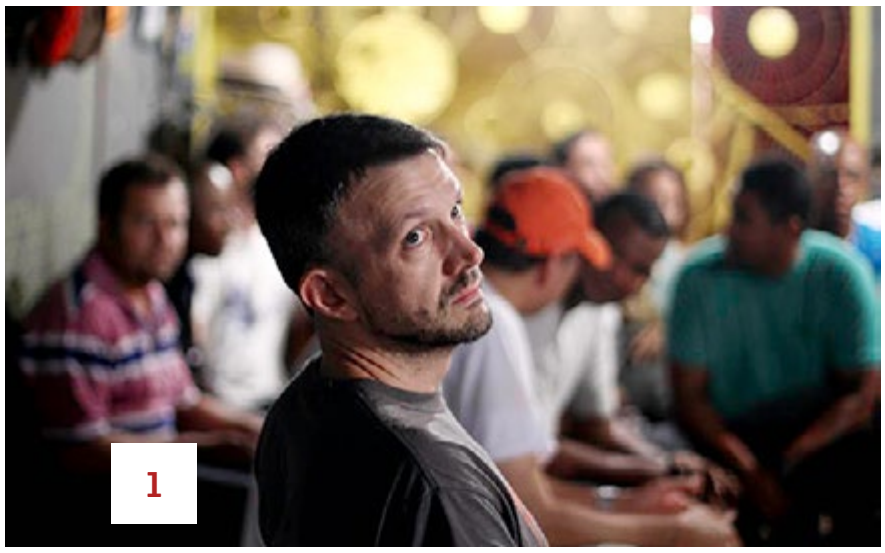
dução/circulação/consumo) trouxe à música (e da informação em geral) a circulação livre da música, sob o domínio dos próprios artistas. Em que sentido esse dado alterou o comportamento na produção de (sub)culturas?

Jeder Isso varia de acordo com os gêneros musicais, no indie rock várias pessoas deixaram de comprar CDs, já no HEAVY METAL esse fenômeno parece não ter afetado de maneira substancial o mercado das pequenas gravadoras. Uma coisa é certa o processo de circulação e acesso à música se alterou completamente nos últimos dez anos. Esse é um fenômeno bastante complexo, no caso do Brasil, se lembrarmos que apenas 10% da população possui acesso regular à internet e que, uma grande parte do mercado fonográfico é dedicado aos segmentos populares, acredito que mais substancial que a circulação p2p é a proliferação de gravadores de CDs e a circulação de CDs piratas, fato que demonstra não só a fragilidade técnica das grandes corporações, bem como, o preço abusivo dos produtos musicais no Brasil.

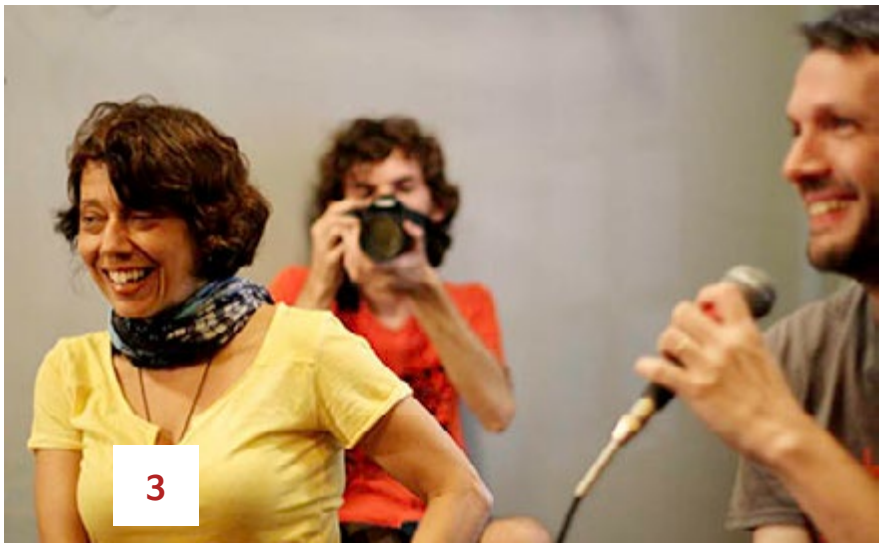
Jeder Janotti é Doutor em Ciências da Comunicaçãopela Unisinos (RS) e professor na UFPE. Entrevista publicada no site do Pragatecno em 2013

SEMINÁRIO **DE ONDE VIEMOS, PARA ONDE VAMOS?**
SALVADOR (BA) 2015

1 CAMILO ROCHA (SP) NA RODA DE CONVERSA **DE ONDE VIEMO PARA ONDE VAMOS?**
2 CLÁUDIO MANOEL (BA)
3 ADRIANA PRATES (BA)
4 MAURO TELEFUNKSOUL (BA) PALESTRA-DEMO **TÉCNICAS E EQUIPAMENTOS DE DISCOTECAGEM**
5 BENJAMIN FERREIRA (SP) NO DJ SET COMENTADO **DA DISCO À HOUSE MUSIC**
6 JOÃO RICARDO (MA)

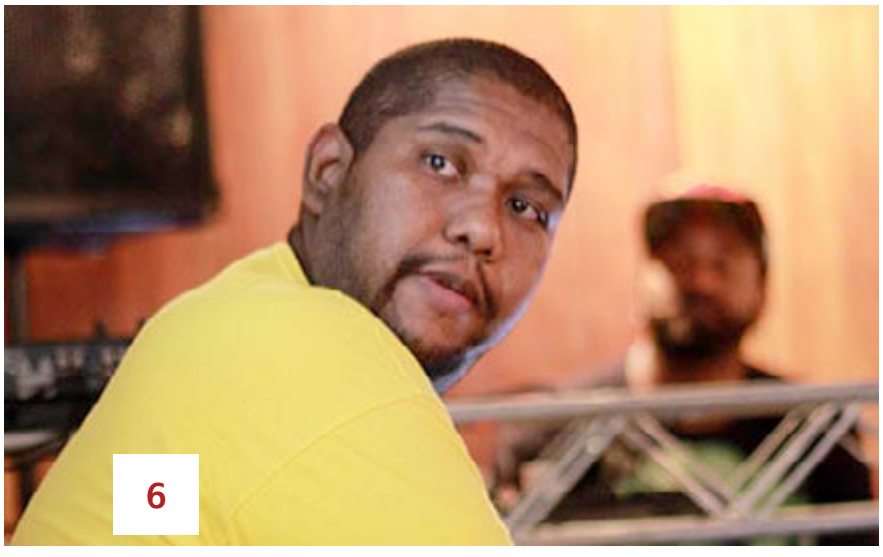

1

2


3

4

5


6

UMA OUTRA CENA DA MESMA

anotações sobre a origem e o agito no Nordeste

Cláudio Manoel Duarte

As culturas emergentes, essas que surgem fora do *mainstream*, subterraneamente, aparecem por um triz — normalmente em pequeníssimos agrupamentos identitários em grandes espaços urbanos — e já aparecem com identidade, um afeto comum. É essa identidade que se espalha para outros centros, às vezes periféricos, como sempre foi o nordeste brasileiro e suas cidades. Mas, surpreendentemente, ao chegar nessas cidades mais periféricas, elas sobrevivem de suas vidas próprias, de seus desafios locais, e não mais dos centros.

A cena eletrônica nordestina — de base histórica no eixo sudeste do Brasil — não fugiu à regra. Não falo da cultura do DJ, ou da figura do DJ, em si. Esse, o DJ, esteve presente em quase todo o Brasil, a partir dos anos 70, por empreendimentos locais. Falo do entorno, do que chamamos de e-music, da cena, que se expande no país desde meados dos anos 90. Se por cena entendemos o encontro de dois conceitos — localidade e temporalidade (lugares e acontecimentos frequentes nesses lugares) — o que nos faltou (e falta ainda) no Nordeste do Brasil foram espaços destinados a esse entorno, a essa cena (os empreendimentos comerciais como bares, clubes, lojas de discos, equipamentos). E até mesmo os espaços *unders*, que abrigassem essa cena inicial, não existiam (quase), como os nossos pontos do *groove*, do agito. Entre a localidade e a temporalidade quase inexistentes, a cena nordestina (e creio que também a do Norte do País), brigava consigo mesma para poder nascer e sobreviver. Foi a rotina (e a teimosia) em manter alguns eventos sistemáticos que fizeram a cena existir, mesmo sem localidades fixas.

As dificuldades e o desejo se juntam e surgem, daí, ideias fortes

que soam quase como ideologias. Via-se na cena da e-music algo além da mera diversão, via-se um plus: um PLUR, *peace, love, unity and respect*, hoje quase esquecido. Surgem os coletivos de emusic, quase militantes, para fazer a cena existir. Ainda em fins de 97 e início de 98 dois coletivos pioneiros assinavam os eventos, como **Soononmoon,** da Bahia e **Pragatecno**, de Alagoas. O primeiro fazendo as primeiras *raves* na região e o segundo, com uma atuação mais urbana, as festas na cidade de Maceió e o lançando o primeiro CD duplo de e-music do país, o Sombinário#1. Sim! Produtores de emusic, em *live pas* e produção de estúdio, já lançavam suas primeiras faixas, com artistas de Maceió. A conexão da e-music local com a global não se dava com o sudeste brasilero, mas, sim, via internet, com o mundo. As tecnologias do digital efetivamente entram nessa cena como um suporte DIY, *do-it-yourself*, faça-você-mesmo, e a cena local ganha autonomia, com seus DJs locais.

As dificuldades e o desejo se juntam e surgem, daí, ideias fortes que soam quase como ideologias. Via-se na cena da e-music algo além da mera diversão

A cena teve início: ser DJ de emusic, selecionar selos e produtores, escolher vertentes e subgêneros. O público se forma. As festas ganham nome, os flyers, os designers, os doors, os promoters, os equipamentos...O entorno é construído e é um entorno comprometido com a Cultura do DJ, essa hoje já bastante solapada pelo apropriação do mainstream.

As iniciativas do Soononmoon e Pragatecno espelham-se para outras cidades. Surgem núcleos do Pragatecno em Belém (Cotonete), São Luís (Maranhão), Fortaleza (Undergroove), Paraiba, Pernambuco, Sergipe, Bahia (e Alagoas, onde o Pragatecno surge em 24 de janeiro de 1998).

Pós 2000, a massificação e a apropriação da figura do DJ traz elementos positivos — como maior aceitação mercadológica e política de apoios de empresas, com foco em marketing, cultural ou não —, mas banaliza a atuação. Se tínhamos DJs que "assinavam" seus sets, a partir de uma pesquisa pessoal e particular de selos e produtores dentro de sua vertente, os *setlists on line* (TOPS 10, TOP 20) e os sucessos impostos pela pista, retiram do (novo) DJ a figura do pesquisador, banalizando-o como um animador. Esse panorama não exige tanto do DJ que surge em todas as partes .

De uma forma ou de outra, esse novo panorama minimiza a necessidade de se ter um "conceito" nos eventos, trazidos principalmente pelos coletivos *unders*, inicialmente. Um conceito numa atividade *under* estava associado à uma proposição estética nova, emergente. Hoje, mesmo no Nordeste, convivemos com essa diluição da cultura do DJ enquanto subcultura, no sentido da cultura identitária. O mercado, esse mais pop, tem sido o demarcador.

Talvez o grande desafio, hoje — não somente para o Nordeste mas igualmente para o Brasil e sua cena da e-music — seja produzir música. Produzir música (e não apenas tocar/*djing*). E produzir com a cara do Brasil. Riqueza de ritmos temos, para exportação — e não é a toa que produtores de NU-SOUL e NU-JAZZ estrangeiros bebem de nossas fontes do SAMBA-ROCK, SAMBA-SOUL e bossa nova. Se pensarmos no Norte e Nordeste como fontes música, aí se amplia tudo, com os sons dos folguedos e ritmos da música popular. A cena brasileira é ainda de estética importada (nada contra, mas se limita à estética da música principalmente americana e inglesa, com seus selos e produtores). Inclusive no Nordeste: tocamos o que se toca e se produz lá fora. Olhamos pouco para nós mesmos, como veiculadores de sons e estéticas.

Esse novo panorama minimiza a necessidade de se ter um "conceito" nos eventos, trazidos principalmente pelos coletivos *unders*, inicialmente

Nesse sentido, destaco a atuação do DJ Dolores, sergipano radicado em Pernambuco, e de Chico Correa, paraibano, que sempre se dedicaram à produção sonora onde se associam timbre sintéticos aos *grooves* regionais. Destacando ainda o argentino radicado na Bahia (hoje falecido) Ramiro Musotto com sua obra *synthafrobeatberimbau*.

Lembro que uma de minhas melhores experiências de *djing* e produtor, na busca de conectar ruídos sintéticos com sons regionais, foi a performance que fizemos (DJ Angelis Sanctus e Beto Farias) em São Paulo (Sesc Pompéia) quando tocamos com o grupo Baianas de Santa Luzia do Norte, grupo de côco, folclore alagoano, formado por senhoras cinquentenárias e músicos de percussão. Com isso quero dizer que há um nicho aberto e ignorado em conectar *beats* e *grooves* locais, que poderia ser o centro de nossa cena regional.

Chamo atenção para o fato de que a cena do DJ no Nordeste — mais do que (somente) a cena de e-music — tem feito surgir novos agrupamentos (coletivos ou não) que tocam outros gêneros, como black music (samba-rock, samba-soul...), reggae, rock... Gerando novos entornos com novos promoters, divulgadores, consumidores de festas. Isso é interessante porque amplia o panorama estético local, absorvendo e gerando diversidade musical, tão presente na região.

Por último, em que pese o boom de novos e jovens DJs que pesquisam pouco a música, documento a enorme quantidade de djs espalhados em todos os estados nordestinos — inclusive muitas mulheres — e com talento destacado não só no campo da pesquisa dos gêneros musicais, mas com excelente técnica de mixagem.

Reforçando a idéia inicial, ao olhar essa cena de DJ com tantos desafios locais (falta de infra-estrutura comercial, principalmente) é possível identificar que a qualidade desses artistas — os DJs dedicados à pesquisa — é tão destacada como a de qualquer parte do planeta. E isso não é exagero. É só ir para a festa certa.

Artigo produzido para a revista do evento Geração Eletrônica

SEMINÁRIO **DE ONDE VIEMOS, PARA ONDE VAMOS?**
SALVADOR (BA) 2015

1 DJs PIX (SP) E ADRIANO SUARES (AL)
2 DJs ADRIANA PRATES E MÔPA (BA)
3 DJ ANDRÉ URSO (BA)
4 DJ JOÃO RICARDO (MA)

1

2

3

4

VOCÊ SABE O QUE É DANCE-TERIA?

Adriana Prates

Danceteria, além de ter sido o nome de um famoso clube nova-iorquino, é o termo usado para designar as festas e espaços, em Salvador, onde se pode ouvir e dançar um ritmo conhecido como MIAMI BEAT ou HOUSE MIAMI. Mas … você sabe o que é o MIAMI BEAT?

No final de 1987, início de 1988 eu fui passar um mês de férias na ilha de Itaparica. Como tinha pouca coisa para fazer além de ir à praia e assistir à belos rituais de candomblé, comecei a prestar atenção na programação da Rádio Manchete, através da qual a dance music dava as caras em Salvador. Na Manchete, o som de artistas como Madonna, Sidney Youngblood, Tone Loc, Soul II Soul e Adeva, por exemplo, rolava ao lado de muitas faixas de um estilo que, depois vim a saber, era conhecido como MIAMI BEAT ou HOUSE MIAMI, caracterizado por batidas quebradas e vocais melodiosos. A rádio apresentava também programas de mixagem, onde DJs soteropolitanos misturavam, sempre com muita técnica, faixas de Tony Garcia, Fascination, Cintia, enfim, dos artistas do estilo.

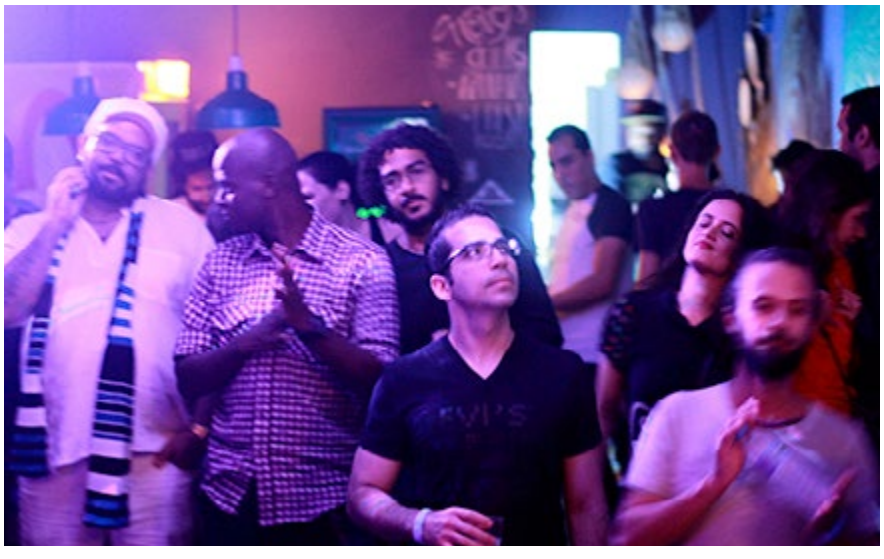
2005. Setembro. Domingo. Oito da noite. Não estava preparada para a explosão de grave e energia que presenciei, acreditem, na laje de uma construção no Engenho Velho de Brotas, bairro popular de Salvador. Na ocasião, o DJ comandava uma pista super animada, onde se ouviam gritos a cada virada e onde dançarinas e dançarinos se esbaldavam em verdadeiras orgias coreográficas, aos pares, trios, quartetos… eu estava finalmente tendo o prazer de conhecer a Emoções, Danceteria capitaneada pelo DJ Eraldo, um dos pioneiros da cena MIAMI BEAT de Salvador. Pois é, cerca de vinte anos depois o estilo, que conheceu seu auge em meados da década de oitenta, ainda sobrevive, especialmente através do trabalho dos DJs Eraldo e Amilton, proprietário da Danceteria Pop

Dance, localizada na Rua Carlos Gomes, no centro de Salvador.

A história desta cena é curiosa. Segundo o DJ Lucio K. — que foi um dos expoentes do estilo — em meados da década de oitenta, um dos poucos locais onde era possível adquirir discos importados era uma loja carioca localizada em Copacabana, chamada Billboard, que recebia os singles da parada norte-americana. De acordo com Lúcio K., os discos do Top Ten americano eram rapidamente adquiridos pelos DJs do Rio de Janeiro. Assim, restava aos DJs baianos, em uma época em que as fontes de informação eram escassas, confiar nas sugestões dos vendedores da loja, que indicavam os discos que sobravam, faixas, justamente, da cena de Miami e Porto Rico — na verdade discos de Freestyle — que também conseguiam boas colocações na parada americana, por venderem bastante entre os jovens americanos de ascendência latina. Aos poucos os DJs baianos assumiram o estilo e o circuito do MIAMI BEAT se formou na periferia de Salvador. As danceterias Emoções e Pop Dance são, na verdade, espaços remanescentes deste circuito que, há vinte anos atrás, incluía bairros populares como Liberdade, São Caetano, Periperi, Paripe…

Para finalizar (por enquanto) gostaria de dedicar este texto a todos os DJs "das antigas" da minha cidade, que abraçaram a profissão num tempo em que, como me disse um amigo, "o DJ entrava pela porta dos fundos e não lhe era oferecido sequer um copo d´água".

Artigo publicado no site do Pragatecno em 2005



O ENTORNO DA CULTURA DO DJ

Adriana Prates e **Cláudio Manoel Duarte**

A socióloga e mestre em Sociologia, Adriana Prates, e o jornalista e mestre em Cibercultura, Cláudio Manoel (aka DJ Angelis Sanctus) são DJs. Eles entrevistam a si próprios sobre as questões da cultura do DJ. Morando em Salvador, onde são pesquisadores e professores universitários, atuam no coletivo Pragatecno, que, desde 1998, fixou-se como um projeto cultural no norte e nordeste para disseminar a cultura do DJ e a música experimental eletrônica. Confira!

Adriana DJ é artista?

Cláudio Há uma polêmica. Produtores eletrônicos defendem que artista é o que produz arte; e DJ reproduziria, apenas. O DJ está num meio campo, entre arte e técnica, um artista-técnico, pois seus equipamentos também produzem e manipulam o "pronto". E a função da arte não é provocar sensações? Isso o DJ faz com técnica e seleção musical, ondulando a sensibilidade do público.

Cláudio Do *underground* ao *overground*?

Adriana Creio que sim. O termo *overground* objetiva descrever a chegada de produtos culturais *underground* ao mercado sem perder, porém, seu caráter artístico alternativo. Como exemplo de *overground* podemos citar o punk: de repente, todas as lojas começaram a vender roupas já detonadas! Isso vem ocorrendo com a música eletrônica, e, nos últimos tempos, podemos acompanhar sua apropriação pela grande mídia e pelo mercado, acarretando uma conseqüente popularização de estilos relacionados e a ampliação do público consumidor. Essa popularização envolve também, além do *overground*, a pura massificação, como quando ocorre, por exemplo, a produção em série de faixas baseadas em uma *track* que atingiu o *overground*. Como exemplo de *overground*,

em relação à música eletrônica, acho que é possível citar também a realização de festivais como o Nokia Trends e o Tim: grandes eventos que possuem intenção puramente comercial, mas cujo *line up* é composto por DJs e projetos experimentais de música eletrônica. São eventos onde a produção *underground* é absorvida pelo mercado e pelo grande público sem que os artistas precisem abrir mão de seu ponto de vista estético.

Cláudio Antes se falava em tribos da e-music. Mas com essa massificação, podemos identificar ainda essas tribos do pós-moderno?

Adriana Essa questão não diz respeito apenas às comunidades de apreciadores da musica eletrônica, visto que, de modo geral, essas aglutinações que compõem o que você está chamando de tribos constituem um fenômeno urbano disseminado, funcionando como referência identitária num ambiente complexo, caracterizado por elementos como a velocidade, a diversidade, a impessoalidade, o anonimato, a falência de valores tradicionais… O que acontece, e talvez por isso você mencione a questão da massificação, é que é praticamente impossível que essas, digamos, tribos, se mantenham no *underground*, visto que as grandes empresas procuram acompanhar tendências emergentes de comportamento, no sentido de circunscrever novos nichos de mercado. Aliás, não somente para circunscrever, mas também para criar esses nichos e produzir novas demandas de consumo. Esse movimento provoca alguma diluição, pois dissemina os códigos das comunidades alternativas para muito além do grupo original. Por outro lado, os sinais distintivos de tais grupos são constantemente recriados, num processo contínuo. O mesmo acontece quando uma nova tendência musical chega ao *mainstream*, mas as produções experimentais continuam a existir e a propor novos pontos de vista, que serão, por sua vez, novamente apropriados pelo mercado e assim sucessivamente.

As grandes empresas procuram acompanhar tendências emergentes de comportamento, no sentido de circunscrever novos nichos de mercado

Adriana Ao menos no Nordeste, a existência de coletivos foi fundamental para a expansão da música eletrônica. Agora que este tipo de música se tornou *mainstream*, qual seria o papel dos cole-

tivos. E em outros países? Existem coletivos? A finalidade é/foi a mesma? Qual o papel deles para a cena?

Cláudio Os coletivos — grupos de pessoas envolvidas com o mesmo projeto cultural — rompe com a ideia de hierarquia. A função do "líder" é diluída frente à produção cooperativa e prazerosa dos integrantes. No Nordeste, os coletivos de e-music foram fundamentais para a deflagração da cena, pois significaram uma rede livre para a circulação da informação em uma região "fora" do um circuitão (SP e RJ). A internet foi e é o braço de apoio dos coletivos atuantes, ainda. Naquela época, a função principal dos coletivos era criar a rotina de eventos em torno da música *underground* para gerar temporalidade (rotina) e localidade (point), bases para a existência de uma cena, entendida como a superprodução exposta de uma comunidade. Foram os coletivos e iniciativas de promoters ligados ao *underground* que fizeram essa cena ganhar visibilidade midiática. Depois, obviamente, ela foi apropriada comercialmente — destino reservado a qualquer cena *under*. Lembre-se que, antes, a cultura *under* da e-music era negada e perseguida pela mídia e algumas instituições e até alguns *promoters* que hoje a tomam como negócio; hoje é fonte de lucro e geradora de agregações de valores; é mídia. Mas negação à nova música acontece desde os anos 50, com o jazz, rock and roll, reggae, punk. Antes marginais, depois massivos. A partir dos anos 90, coincidentemente com a cena dos DJs, no Brasil, a produção simbólica dos grupos "das ruas" chama a atenção dos MCM e de empresas. Ora, se a música experimental é lucro, hoje, os coletivos têm uma de suas principais funções — eleger e publicizar o que é experimental — diluída. A eles, além da função de agenciamento de seus artistas, é dado como tarefa manter eventos rotineiros e conceituais, onde se podem explorar as novas pesquisas sonoras dos DJs, dos músicos e as *gens* dos VJs. Creio também que o desafio, talvez o principal, seja produzir música (já que a reprodução foi tomada). Produzir é essencial nesse momento, para propor novas experiências estéticas. Outro aspecto: a pouca circulação era um elemento do *underground* (e por isso ele existia

A negação à nova música acontece desde os anos 50, com o jazz, o rock and roll, o reggae, o punk. Antes marginais, depois massivos

como *under* e não como *over*). Sem dó: o *underground* acabou. A própria circulação é hoje livre, massiva e descontrolada, via internet e novas mídias móveis. Os coletivos não são uma experiência brasileira. Os coletivos são uma experiência global. E engana-se quem pensa que ela pertence à eletrônica. Lembre-se que em 1976, o empresário Dennis Rowe dirigia o Muscle Head (Londres), o mais famoso *sound system* do Reino Unido nos anos 80. E ele fazia "batalhas" de potências de eventos com outros SSs como o Third World (NY), Sir Coxsone, Bodyguard, Afrique, King Addies e Kebra Negus. Esse clima de disputa do bem continuou nos primeiros *sound systems* ingleses de e-music — o que motivava e motiva (pois eles existem ainda) eram diferentes conceitos estéticos, que demarcavam territórios de (sub)cultura. No Brasil, essa ideia de coletivo chegou meio pobre dentro da cena eletrônica, onde os grupos não tinham e nem eram, em sua maioria, *sound systems*. Os coletivos são uma pós-versão dos *sound systems*. A experiência autêntica brasileira de sound systems são as aparelhagens dos bailes funks iniciais (sim, do FUNK CARIOCA) e das festas bregas ao Norte do país. Eles — os coletivos e as aparelhagens — ajudam na circulação da informação, democratização da música e a incrementação e autonomia das cenas.

A própria circulação é hoje livre, massiva e descontrolada, via internet e novas mídias móveis. Os coletivos não são uma experiência brasileira

Adriana Qual a relação entre o uso de drogas e a preferência por música eletrônica?

Cláudio Não é a música eletrônica. É a juventude. É claro que uma cena que se espalha, espalha junto com ela os seus elementos — moda, gíria, droga, comunidades virtuais… É que a mídia, que sobrevive da notícia, procura, quase sempre, o caminho mais curto para explicar algo complexo e ganhar audiência.

Cláudio O DJ e o entorno da música eletrônica hoje são produtos de consumo, resultado da indústria cultural, que se instalou como projeto de marketing para empresas. DJ e sua música são mídias - exatamente o contrário de alguns anos atrás. O que é o consumo, quando o tema é o DJ?

Adriana Esta sua questão propicia várias possibilidades de análise... poderíamos falar em consumo no sentido da fruição desta

música e dos ambientes onde ela é executada ou do consumo como a aquisição de elementos materiais, como, por exemplo, discos e demais artefatos relacionados à esta música ou à outras preferências concebidas como próprias de seus apreciadores, por exemplo. Mas você mencionou a questão do marketing e isso remete especificamente à forma atual de operação das grandes empresas, através de segmentos de mercado, contando, para auxiliá-la nesta tarefa, com um poderoso aparato publicitário, técnicas de pesquisa, etc. A comunidade eletrônica precisa construir uma postura crítica em relação a essas questões. Em relação a este ponto, lembro de uma discussão ocorrida na lista do Pragatecno, faz algum tempo, a respeito de qual, dentre os festivais de música eletrônica, tinha o perfil "mais comercial". Na berlinda estavam o Skol Beats, o Sonarsound SP (patrocinado pela Nokia). Algumas pessoas defendiam que o Sonar possuía um perfil "menos comercial", por ter trazido artistas de MINIMAL, uma tendência ainda pouco conhecida, naquela época, aqui no Brasil, e que o Skol Beats possuía o caráter "mais comercial", por trazer artistas de tendências já mais disseminadas. Essa discussão, a meu ver estéril, tornou evidente que as pessoas não conseguiam perceber que no fundo todos esses eventos são a mesma coisa: ações de marketing cuja finalidade não é apenas promover uma marca de celular ou de cerveja, mas que objetivam, especialmente, criar um senso de grupo, de pertencimento, relacionado ao consumo da música eletrônica. Em última instância, estamos diante do mesmo tipo de lógica mercadológica que motiva uma empresa a patrocinar um rodeio ou um torneio de tênis, por exemplo: propiciar um espaço onde se favoreça a constituição de uma relação entre a preferência por um determinado estilo musical, esporte, seja lá o que for, e outras opções de consumo.

Em última instância, estamos diante do mesmo tipo de lógica mercadológica que motiva uma empresa a patrocinar um rodeio ou um torneio de tênis

Publicada na revista Global Brasil, nº07, em 2007

10

WERE YOU SAMPLED?

Adriana Prates

Lembro do flyer parecido com um cartão postal anunciando a primeira apresentação pós Blitz da Fernanda Abreu em Salvador, às vésperas de lançar *Sla Radical Dance Disco Club*, seu primeiro disco solo. Vestindo uma roupa preta de vinil, Fernanda arrebentou, fazendo um show super dançante e cheio de ideias originais, apesar das abundantes citações do passado, especialmente do funk e da DISCO MUSIC. *Sla Radical Dance Disco Club* representou para mim a existência de possibilidades musicais diferentes e acompanhei desde então o trabalho desta artista que, infelizmente, anda sumida da cena musical.

Com uma introdução feita na base da colagem de fragmentos sonoros, *Sla Radical Dance Disco Club* é pioneiro na utilização de recursos típicos da produção de música eletrônica, apresentando canções construídas através da interação de instrumentos tradicionais com equipamentos como macintoshs, prophets, vocoders, baterias eletrônicas, teclados, sequencers e, principalmente, o sampler. Além da sonoridade inusitada para a época, proporcionada pelo uso de tal parafernália, estiveram colados com a Fernanda Abreu os DJs Memê e Marlboro, mandando ver na programação, edição e scratches.

A ode ao sampler, assim como a orgia sonora onde tudo é permitido, desde colagens, menções e releituras à criação de músicas a partir de outras músicas — tão cara à música eletrônica — continuaram em *SLA 2 — Be Sample*. Com citações e levadas de baixo clássicas da soul music e do funk, o segundo disco trazia também as primeiras tentativas de fundir influências gringas mais modernas, de grupos como o Soul II Soul, por exemplo, com sons brasileiros. O disco traz pelo menos duas pérolas: a já clássica *Rio 40°* e

a cover de *Jorge de Capadócia*, com um grave que ainda hoje deixa meu juízo retorcido. Tem também scratches do Marlboro e vocais dos rappers Nino Rap e Eddy MC.

O Brasil aparece mesmo é em *Da Lata*. Nele a artista festeja o samba e o funk – inclusive o carioca – fundindo-os em arranjos que incluem metais à Maceo Parker, promovendo assim um formidável encontro de culturas musicais. O disco é dedicado "a todos os ritmos e levadas desta cidade maravilhosa – a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro" e traz participações do Funk´n Lata e de ritmistas da mangueira.

Em *Raio X* Fernanda Abreu propõe releituras e remixagens de algumas de suas músicas, por parte de artistas diversos. O disco abre com um rap-repente e segue com o samba-enredo *Aquarela Brasileira*, no qual a artista canta a diversidade cultural brasileira em estilo velha guarda, mas não muito: surdo, agogô, repique, apito, ganzá, tamborim, pandeiro, reco-reco, reco de mola, zabumba, cavaquinho, violão sete cordas e coro de pastoras são unidos a sons tirados de caixa de fósforo, garrafa, prato, faca e acrescidos de programação e sampler. Passando por colaborações de Carlinhos Brown, Chico Science e Nação Zumbi, o disco vai chegando ao final em clima de baile funk, com direito à grito da galera e tudo. A última música, apesar do astral funk, é um sambão com direito a surdo, repique, cuíca, caixa e pandeiro. Misturas nem um pouco indigestas, tanto que continuam em alta… não falta quem continue a fazer e muito menos quem se disponha a ouvir.

Há mais de vinte anos ela já citava, sampleava, picotava, colava e misturava sons com a colaboração de djs, usando funk, soul e disco music dar seu recado

Fernanda Abreu foi uma artista antenada com seu tempo, até mesmo à frente dele, talvez. Há mais de vinte anos ela já citava, sampleava, picotava, colava e misturava sons com a colaboração de DJs, usando funk, soul e disco music como bases para dar seu recado na cadência do samba e do funk carioca – isso tudo muito antes que a inteligência eletrônico-musical brasileira enxergasse algum valor neste estilo. E o melhor de tudo: botando o povo para dançar!

Gostando ou não dos seus discos, é inevitável reconhecer que,

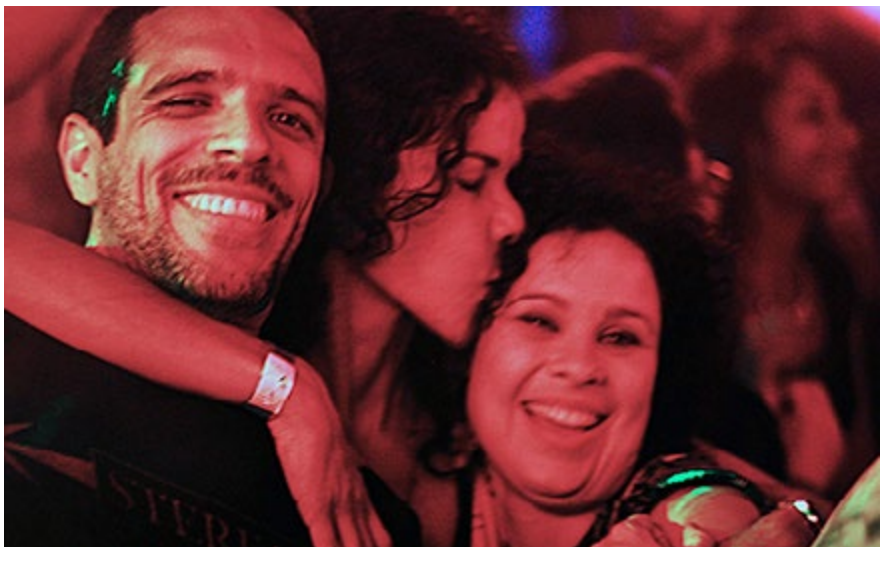
além de possuir inteligência, cultura musical e referências luxuosas, esta artista sempre celebrou elementos caros ao processo criativo que envolve a música eletrônica. E mais do que utilizar alguns desses recursos em suas músicas, ela exaltou desde sempre as possibilidades que eles representam para a música em geral.

Salve Fernanda Abreu!

Publicado no site do Pragatecno, em 2006

SEMINÁRIO **DE ONDE VIEMOS, PARA ONDE VAMOS ?**
SALVADOR (BA) 2015

1 DJ GABO OLIVEIRA (SP) NO WARM UP
2 DJ CAMILO ROCHA (SP) NA FESTA **DISCOLOGY**/SALVADOR



THOMAS MELCHIOR E O FOCO NA MÚSICA

Entrevista de **Thomas Melchior** a **Adriana Prates**

Adoro experiências novas. Por isso, meu primeiro pensamento quando recebo qualquer proposta é: porquê não? Embora não tenha experiência em escrever textos de caráter jornalístico, foi pensando assim que aceitei o convite para ser colaboradora do site Cafetina, dedicado à música eletrônica e eletroacústica. Entretanto, a mesma fleuma quase me faltou quando recebi a proposta de estrear entrevistando o produtor alemão Thomas Melchior, que aparece de vez em quando aqui em Salvador e, por acaso, é um dos expoentes do som MINIMAL – a tendência eletrônica que mais vem dando o que falar nos últimos tempos. Imagine: eu, que nunca tinha tido a experiência de entrevistar alguém, encarar logo de primeira um top produtor, considerado um dos mais influentes na linha de som à qual se dedica e que vem a ser a mais comentada atualmente… Dureza! Mas logo me veio minha costumeira resposta/pergunta: porquê não? Afinal, a proposta do site é trazer informação especializada, sim, mas de uma forma que esta seja acessível ao grande público. Então, parei de perder tempo e comecei logo a pensar nas perguntas que faria ao Melchior.

MINIMAL… creio que foi ano passado, mais especificamente depois do Sónar, que o MINIMAL dançante passou a despertar maiores interesses aqui no Brasil. Eu particularmente gosto da ideia de trabalhar com economia, eficiência, sinteticidade e sobriedade, características que identifico no MINIMAL, mas nunca me dediquei a pesquisar com afinco o estilo, os produtores, etc., me limitando a passear rapidamente pelas faixas de álbuns lançados por selos como Perlon e Kompakt, durante as minhas visitas às lojas de disco virtuais. Entretanto, numa noite quente em Salvador, tive a

sorte de ser conduzida numa jornada sonora minimalista pelas mãos de Thomas Melchior. Considerado na Europa como um dos grandes artistas do MINIMAL, Melchior apresentou em janeiro de 2005 um *live* PA no Miss Modular, clube soteropolitano onde todas as sextas-feiras vem acontecendo a Opsom, noite promovida pelo coletivo Pragatecno e dedicada à música eletrônica underground.

Na ocasião, me joguei na pista desde o momento em que pisei no clube e lá permaneci até a hora que o DJ parou o som, como sempre acontece quando está rolando a maravilhosa HOUSE MUSIC. Um tempinho depois me chegou a proposta de realização da entrevista para o site. Consegui entrar em contato com Melchior através de um amigo em comum e, acertados os detalhes, comecei a pensar no que pessoas que gostam de música eletrônica mas que não possuem grandes conhecimentos sobre o MINIMAL — como eu — gostariam de saber a respeito do assunto. A conversa com Thomas Melchior pode ser conferida logo abaixo e eu espero que a leitora ou leitor consiga vislumbrar o lance mais legal nessa história que me deu o privilégio de conhecer um pouco mais sobre o Thomas: o fato deste super produtor, apesar de ser *top* no que faz, manter a simplicidade pessoal e o foco na música. Sem nada de afetação. Exatamente como sua música.

Este super produtor, apesar de ser top no que faz, manter a simplicidade pessoal e o foco na música. Sem nada de afetação. Exatamente como sua música

Adriana No início do ano eu tive o prazer de apreciar seu som em Salvador, quando você fez um *live* no Miss Modular. É esse o seu formato preferido de apresentação?

Melchior Olá. Fazer um *live* é uma coisa mais nova para mim, então é mais interessante. Mas também gosto fazer DJ *set*, porque sou amante de música e colecionador de discos bons…

Adriana Você se importaria de dizer que equipamentos que usou naquela apresentação? Consta que você trouxe aparelhos valvulados…

Melchior É um segredo **;)** No Miss Modular eu usei um korg-sequencer ET-Mix e um sampler ETS. Normalmente eu uso também um sintetizador com teclados e mais uma outra magna

do ritmo.

Adriana Quanto de improviso e quanto de pré- planejamento há num *live* PA?

Melchior A maioria é pré-planejado. Eu improviso com arranjos, os sons e variações de ritmos.

Adriana Você se considera um DJ ou um produtor?

Melchior Um produtor musical.

Adriana Se importaria de dizer quais os softwares e equipamentos que costuma usar para produzir suas faixas?

Melchior Eu uso Cubase para computador e vários tipos de sintetizadores e magnas do ritmo. Kurzweil k-2000, Alesis micron, Roland jd 800, SH101, TR 8o8 e R8, Nord rack, Verona analogue drum synthesiser, Korg electribe, t.c electronics reverb e delay, e um mixer soundcraft 24 canal, monitor de referência Yamaha ns 10, caixas JBL control, etc…

Adriana Poderia nos falar um pouco sobre sua trajetória e também nos dizer porque resolveu migrar do formato de banda para o de produtor de música eletrônica?

Quando jovem estudei musica clássica e composição, o que me deu conhecimento sobre harmonia (e desarmonia)

Melchior Nasci na Alemanha e cresci na Espanha. Morei nos EUA e finalmente na Inglaterra, onde comecei a tocar numa banda de jazz funk, na escola. Eu tocava teclados e cantava. Com o tempo eu descobri que quanto menos pessoas estiverem na banda, mais controle você terá sobre o som. Usando computadores foi possível (trabalhar sozinho). Também nessa época entrou em cena a ACID HOUSE (1987) que eu gostei muito e imediatamente vi o futuro.

Adriana Se você já fez parte de uma banda, então certamente deve conhecer música, tocar instrumentos… Gostaria de saber o que este tipo de experiência acrescenta na criação de música eletrônica?

Melchior Quando jovem estudei musica clássica e composição, o que me deu conhecimento sobre harmonia (e desarmonia). Tocando em banda você aprende que todos os instrumentos são importantes, então você aprende também a dar mais atenção para todas as partes da música.

Adriana Fale sobre a história do som MINIMAL dançante …

Melchior Existe o MINIMAL TECHNO, MINIMAL HOUSE, MICRO HOUSE, etc. O MINIMAL é um movimento velho e na verdade está na cena musical já há muito tempo. Começou com a música *avant garde* de Phillip Glass e Steve Reich e mais tarde, com ajuda dos computadores, cresceu mais rápido.

Adriana Embora o MINIMAL seja associado mais comumente ao TECHNO, sinto o seu som mais como HOUSE… estou enganada? Você se considera um produtor / DJ de HOUSE?

Melchior A diferença entre HOUSE e TECHNO na verdade está na velocidade e na sonoridade. Eu trabalho o lado *funky* — sensual — da HOUSE e o lado cabeça — experimental — do TECHNO.

Adriana Poderia nos dizer quais as suas influências musicais?

Melchior Primeiro gostei da música clássica, depois vieram os Beatles, música eletrônica dos anos 70 e 80, como Kraftwerk, Depeche Mode, Yello, The Residents… mas também *black music* como jazz, funk, fusion, Parliament, Herbie Hancock, James Brown, The Meters e ainda música brasileira como Sérgio Mendes, Azymuth, João Gilberto, Caetano Veloso e finalmente as músicas *avant garde*, bizzaras e interessantes.

A música brasileira tem influência de um modo geral. Não são os ritmos tradicionais e sim a atmosfera cultural, linguística e sonora

Adriana Em quais DJs e produtores devemos prestar atenção?

Melchior Luciano, Ricardo Villalobos, Zip (Dimbiman), Mathew Dear, Marc Leclair (Akufen, Horror Inc), Robag Wruhme (Whignomy Brothers). E mais antigos como Derrick Carter, Chez Damier , Ron Trent, Robert Hood, Brett Johnson…

Adriana Seus próximos planos para sua carreira, para o seu selo?

Melchior Quero continuar a fazer música. É o que mais sei e gosto de fazer. Música é minha vida.

Adriana A pergunta mais previsível (e inevitável)… O que acha da cena brasileira? Leva alguma influência do Brasil para sua música?

Melchior Para mim a música brasileira tem influência de um modo geral. Não são os ritmos tradicionais e sim a atmosfera cultural, linguística e sonora que estou começando a usar dentro minha música, inclusive estará saindo agora meu novo vinil com

uma faixa que se chama *Galera da Bahia*, e que promete. E eu amo a música brasileira, especialmente a da Bahia, onde ficam muitas raízes da música do Brasil.

Adriana Em sua opinião, o que representa a música eletrônica na história da música? E o que representa o MINIMAL na história da música eletrônica?

Melchior A música eletrônica é uma forma nova da música e representa uma outra visão. Usando sons diferentes e estranhos você pode reinterpretar estilos antigos e criar estilos novos. A música eletrônica consegue expressar nossos tempos modernos e também ajudar as pessoas, no sentido de aprender a ser criativo. Os computadores mostram a lógica da música, mas mesmo assim você precisa de alguém para programá-los, ter ideias originais e incluir a alma dentro da música. Quanto ao MINIMAL, é o progresso futurístico da música eletrônica.

Computadores mostram a lógica da música, mesmo assim você precisa de alguém para programá-los, ter ideias originais e incluir a alma

Adriana No Brasil, o minimal está num momento de grande prestígio mas, por outro lado, aqui as coisas costumam acontecer com certo atraso… Eu gostaria de saber se o MINIMAL está realmente em um bom momento, na atualidade, ou se essa é uma tendência que já está se esgotando… Enfim, como andam as coisas na Europa?

Melchior Nos últimos dez anos o MINIMAL foi *fashion* por um tempo e depois sumiu, voltou para o *underground* e depois retornou novamente, voltando sempre um pouco diferente. Pode-se dizer que tivemos ondas de minimalismo. Hoje o MINIMAL é um som mais constante e o futuro chegou na música. A emergência de mais produtores de MINIMAL foi algo que, junto com o progresso tecnológico, também ajudou no processo de evolução do MINIMAL. Eu pessoalmente acho que o MINIMAL hoje está melhor, graças ao fato de que os produtores atuais entendem melhor a importância do ritmo. Creio que música é sempre uma reinterpretação do passado e o MINIMAL, portanto, faz parte de uma evolução lógica, incluindo todas as músicas do passado. O MINIMAL vai ficar.

Publicada no site Cafetina em 2005

A HOUSE É UM SENTI-MENTO

DJ **Môpa** conversa com outros DJs **do Pragatecno**

Conheça um pouco da história do DJ Môpa através desta conversa com seus colegas DJs do Pragatecno (cada um deles faz duas ou três perguntas). Môpa fala da House, seu estilo do coração, e de suas influências

Mauro Telefunksoul Defina HOUSE MUSIC, qual subgênero da HOUSE que mais lhe encanta e porquê?

Môpa Essa pergunta é uma das mais difíceis de se responder, é como querer definir o amor, entende? É algo meio sem explicação, mas vou tentar falar: para mim, a HOUSE é um sentimento de amor eterno, completo, algo que você leva e sente para o resto da sua vida e que ninguém pode tirar de você. A frase "not everyone understand HOUSE MUSIC" é perfeita, a HOUSE para mim é um sentimento que tento compartilhar em meus *sets*, e vejo isso no rosto das pessoas quando estou tocando, o sorriso, o jeito de dançar, enfim, a HOUSE te leva a viajar sem sair do lugar. Gosto de muitos subgêneros na HOUSE, mas tenho bastante identificação com a JAZZY HOUSE, acho fantásticas as possibilidades que este estilo proporciona. Você pode ter vários momentos em que solos de instrumentos vão compondo a música, ou simplesmente um só instrumento solando na forma de improviso, é uma sensação única.

Mauro Se não existisse HOUSE o que Môpa tocaria?

Môpa Difícil imaginar minha vida sem a HOUSE, mas tocaria/toco rap, disco, funk, soul, jazz, r&b. Alguma coisa que poderia surgir dessa mistura aí, rs.

Kikily Você lembra quando e como foi a primeira vez que tocou? De onde vem essa paixão pela HOUSE?

Môpa Não lembro do ano, mas foi em um lugar bem rústico per-

to de onde moro, através de dois DJs que faziam a noite por lá, foi a primeira vez que pude tocar as músicas que gostava e me fascinam até hoje. Lembro que fugia de casa para ir nas boates da época, para ficar em frente da cabine olhando o DJ tocar. Era uma época em que as casas que eu freqüentava, como a Tropicália, na Barra, tinham momentos musicais diferentes durante a noite. Uma sirene tocava e anunciava que a música mudaria, tinha MIAMI BASS (FREESTYLE), lentinhas, rock, e nesse meio a música que me deixava atordoado, mas eu não sabia direito o que era, aquele baixo me envolvia. Era a HOUSE me conduzindo numa viagem particular durante a noite.

Kikily Que músicos, bandas ou DJs foram inspiradores em sua carreira?

Môpa No cenário local, tem DJs da época como Wilson, Carlinhos Zobaida, Chiquinho, entre outros caras que tive o prazer de acompanhar durante minhas fugidas. Fiz um curso de montagens em fita de rolo que Wilson ministrava na época e tomei gosto total pela carreira, o acervo de discos na casa dele me fascinou, e trabalhando num estúdio de gravação de fitas cassetes, onde havia toca-discos, aproveitava meus intervalos para treinar. Na cena nacional tem o Mau Mau, Luiz Pareto, Jonas Rocha entre outros e, claro, DJs como Frankie Knucles, Ron Hardy, Mancuso.

> Não vejo problemas se o cara não souber mixar divinamente, mas souber utilizar as músicas a seu favor

Kikily Você prefere tocar ou produzir música?

Môpa Prefiro tocar. É algo que acho que sei fazer muito bem e me completa. Eu escolho as músicas, faço a mixagem entre elas, e vou conduzindo a noite de uma forma particular. Eu gosto de produzir, acho importante o DJ produzir hoje em dia. Mas tenho alguma dificuldade em colocar as ideias em prática por não ter uma ter tido uma formação musical formal. Acho importante o cara ter noções de música. Assim pode fazer de tudo via midi, tocar bateria, baixo, sax, enfim, uma gama enorme de instrumentos.

Claudio Manoel Mixar é uma arte?

Môpa Sim, eu considero uma verdadeira arte, principalmente quando se toca HOUSE, onde a ideia é a evolução do set. Não vejo

problemas se o cara não souber mixar divinamente, mas souber utilizar as músicas a seu favor, por exemplo. Alguns relatos de pessoas que tiveram o prazer de ver, por exemplo, o Larry Levan tocando, definem seus sets como mágicos, algo fora do comum que ninguém até hoje consegue fazer. Ele não "priorizava" as mixagens, mas possuía o *feeling*, era o sentimento que o movia durante a noite, eu faria qualquer coisa para estar numa noite no Paradise Garage e presenciar seu *feeling*.

Claudio Por que a quase totalidade djs de HOUSE não usam efeitos de performance, como *scratchs*, em seus *sets*?

Môpa Boa pergunta. Apesar de não haver regras quando se está tocando, eu, por exemplo, acho que a produção da HOUSE já tem uma evolução muito boa, muitas vezes perfeita, na sua construção musical, então acho que por isso muitas vezes o DJ que toca HOUSE não precisa usar nenhum destes artifícios para complementar a música.

Mídias como o vinil e cd, por exemplo, não dão margem a truques para enrolar quem está na pista: ou você sabe tocar ou não sabe, ponto final

André Urso Explique a opção em tocar com vinil e como você a vê num mundo onde a tecnologia facilita cada vez mais as nossas vidas, inclusive a dos DJs.

Môpa Acho que mídias como o vinil e CD, por exemplo, não dão margem a truques para enrolar quem está na pista: ou você sabe tocar ou não sabe, ponto final. Mas não tenho dúvida que a tecnologia ajudou e ajuda muito a DJs que optam por outros recursos — por gosto ou porque não têm poder aquisitivo para comprar discos. Por exemplo, até mesmo pela dificuldade de se trazer este material, já que enfrentamos vários problemas como alfândega, impostos abusivos... O problema que vejo hoje é que tem DJ que se utiliza de ferramentas como o autosync para tocar e não sabe sequer colar uma música, se esses softwares não tivessem esta opção, boa parte dos DJs que vejo por aí não conseguiria sequer criar uma evolução nos seus *sets*. Afora o fato de não se preocuparem em pesquisar e se apropriarem da pesquisa de algum outro DJ que realmente tem preocupação musical, esses "DJs" vão nos sites e copiam o *set list* para baixar na internet, não conseguem ter uma identidade própria. Não considero um cara desses como DJ. Mas

fora a preocupação das pessoas com a mídia que um DJ prefere ou usa, devia haver outras preocupações como, por exemplo, saber o que toca e (se conhece) de onde veio o que você se propõe a trabalhar.

André Qual o seu top 5 da HOUSE de todos os tempos?

Môpa Eterno Frankie Knucles, que tem uma cultura musical invejável, Tony Humphries, The Sound Republic, Dj Heather e, sem dúvida nenhuma, um cara que tenho como referência hoje é o Mark Farina. Ele é dono de um estilo ímpar e considero único hoje em dia, tecnicamente e musicalmente falando, ele é foda, rs.

Adriana Prates Qual a magia da pista de inspiração houseira?

Môpa Linhas de baixo e melodias levando sorrisos ao rosto das pessoas. Eu acredito que é uma coisa de alma, e quando o DJ sabe conduzir a noite, é mágico. Alguns têm esse dom, de se tornar uma espécie de encantador de serpente, você não consegue sair da pista. Eu ficaria numa pista escutando ou dançando DEEP, FUNKY, DISCO até não me aguentar em pé e mesmo assim continuaria dançando.

Entrevista publicada no site do Pragatecno em 2013

MÚSICA E MERCADO

CRISE DA ELE-TRÔNI-CA OU DO MER-CADO FONO-GRÁ-FICO?

Um diálogo entre **Nadja Vladi** e **Cláudio Manoel Duarte**

Nadja Após um período de boas vendagens de discos, *raves* e clubes lotados, a música eletrônica parece não empolgar tanto os jovens consumidores do estilo. Há uma saturação da cena?

Cláudio A tal saturação — defendida pelas gravadoras — é na verdade um refluxo da cena. Cenas não são estáticas, têm altos e baixos, uma realimentação permanente não só na cultura do DJ, mas na cena das bandas de rock, jazz, samba, mpb. O que saturou foi a exploração midiática da cena, mas o *underground* continua existindo como fonte de experimentação estética.

Nadja Por que artistas como Chemical Brothers ou Daft Punk não provocam mais tanto entusiasmo com o lançamento de seus novos CDs. Falta novidade?

Cláudio Pelo contrário, esses ícones, que continuam tendo seu papel de dar um caráter mais pop à cena, nunca foram o centro da produção da eletrônica. Aparecem mais por sua popularização — também desgastada pela mídia, que outrora explorou ao máximo o pop do pop da eletrônica, o Prodigy. As novidades estão sempre fora desse circuitão, desse mercadão. Vai demorar um pouco para a mídia perceber que a eletrônica faz parcerias com jazz, através da cena NU JAZZ, baseada principalmente no BROKEN BEAT. Também vai levar algum tempo para a mídia pop descobrir por onde o rock está se conectando com a HOUSE. São segredos do *underground* que o *mainstream* não sabe como cavar ainda e transformar em lucro. Lembre-se que essa mesma mídia celebrou várias vezes a morte do rock (e até do PUNK ROCK), porque a referência dela era a venda de CD, um suporte em agonia que não serve mais como referência de consumo das subculturas e até mesmo da música vendida no mercadão. A circulação de bens simbólicos mais ex-

perimentais encontra veias mais livres, como a net (mp3, Ogg) e até as lojas de vinis que continuam a mil, como mídia alternativa.

Nadja A música eletrônica estaria perdendo espaço para um retorno do rock na cena pop mundial?

Cláudio O rock volta a ter um fluxo mais alto e isso também é muito bom, inclusive se conectando com as experiências da eletrônica, como na ELECTROHOUSE. São fluxos das subculturas. Quem diria que o RAP (música eletrônica!) e a cultura HIP HOP ocupassem pela primeira vez na história da Billboard (principal revista americana sobre música pop) todos os itens do *Top 10*? Discos vendidos e grana para a indústria e mídias que sempre malharam contra essa cultura saída dos subúrbios negros americanos. Não creio que o refluxo de uma cena seja um alto fluxo de outra. O que causa o refluxo de uma cena é seu processo de redescoberta estética, de realimentação. Duas cenas podem estar em alta, num mesmo período. Elas apontam para públicos, produtores e consumidores diferentes. Não é o bom cinema que detona o teatro.

É preciso entender que uma cena tem bases internas, tem seu capital cultural, independente de sua expansão

Nadja Clubes de cidades da Europa e dos Estados Unidos não vivem mais tão cheio, as raves são raras. A cena precisa se reinventar?

Cláudio Acontece que as ambiências vão se alternado e mudando seu sentido. Creio que o formato *rave* (festas grandes fora da cidade), que ainda existe, cede espaço para manifestações mais urbanas e pontuais, rotineiras, em espaços menores, frente à segmentação de estilos e compartilhamento de públicos. A cena amadureceu e tem públicos e clubes que optam pela MICROHOUSE, por exemplo. É preciso entender que uma cena tem bases internas, tem seu capital cultural, independente de sua expansão. Pode até aparecer maior como um bloco inicialmente, porém o amadurecimento a segmenta. O rock é um bom exemplo. Hoje não podemos falar da cena rock, mas das cenas PUNK, DEAFMETAl, GUITAR BANDS, gótica...

Nadja E no Brasil. Essa onda do FUNK CARIOCA invadindo lugares como Love. Qual o significado disso? Será que agora é mais divertido curtir Marllboro do que Marky?

Cláudio Não sei se é mais divertido, isso fica a gosto. Mas o FUNK

CARIOCA, baseado na cultura também do DJ e rechaçado durante anos pela mídia, virou prato cheio para gerar lucro para ela atualmente, que jogou o funk para o *mainstream* e foi "hypada" para a classe media alta que sempre meteu o pau nesse som. A mídia, em breve, depois de explorar ao máximo essa música, anunciará uma crise do funk, quando ele não estiver mais lhe dando tanto lucro via venda de cds. E o funk — que é uma cena fantástica pela sua autonomia e grande público — continuará firme e forte, lá mesmo nos morros, no seu espaço underground, porque sempre "independeu" do mercadão para existir. O mercadão inventa crise quando ele não lucra. Crise para mim é estética. E crise é necessária para que fórmulas caducas sejam repensadas e possam surgir novidades.

Nadja A Bahia sempre teve uma cena muito pequena. Essas mudanças no consumo mundial da música eletrônica e na falta de novidades musicais interfere na cena local?

Vamos medir a cena pela sua produção, pela sua qualidade, e não pelo lucro que ela gera via indústria fonográfica

Cláudio Esse discurso da falta de novidade é da grande mídia. A pequena cena da Bahia se deve à falta ainda de espaços empresariais dedicados à cultura do DJ. Falo de clubes para esse som. Mas mesmo assim é uma cena de qualidade, persistente, com ótimos DJs em técnica e pesquisa sonora, capaz de concorrer nacionalmente sem nenhum vexame. Disso a gente tem que ser orgulhar. Vamos medir a cena pela sua produção, pela sua qualidade, e não pelo lucro que ela gera via indústria fonográfica, pois ai seria a morte da experiência estética. Aprendemos isso com os punks nos anos 70/80 quando detonaram a espetacularização do ROCK PROGRESSIVO e do metal que a indústria inventava para ter mais lucro. A cena eletrônica baiana convive com a diversidade cultural. Quando uma só cultura começa a dominar, tem algo errado. Vide a época áurea do axé music que sufocava as outras manifestações. O bom mesmo é que todas a cenas cresçam e com qualidade estética. Afinal estamos falando de Arte.

Nadja Vladi é jornalista e profª drª Comunicação e Cultura Contemporânea. Publicado no jornal A Tarde (Salvador/BA)

SEMINÁRIO **DE ONDE VIEMOS, PARA ONDE VAMOS ?**
SALVADOR (BA) 2015

1 DJs HÉRCULES E EDVALDO JUNIOR (AKA EDDIE VALDEZ)
2 DJs OLIVER DOM JACK, AJ PEREZ E SANTZ
3 DJs CHARLES CARVALHO, OLIVER DOM JACK, MÔPA, RONALDO SILVA E KAIRO SANTOS

UMA PEÇA NA ENGRENAGEM DA BALADA

Entrevista de Cláudia Assef a Cláudio Manoel

Cláudio Seu livro, *Todo DJ ja sambou* recupera historicamente a cena de DJ no Brasil. Passados alguns anos — e com visíveis transformações estéticas e mercadológicas — como você vê a chamada cultura do DJ hoje, qual a cara dessa cena uma década depois?

Cláudia Muita coisa mudou nesses dez anos. Acho positivo ver que o o DJ passou a fazer parte do cotidiano da sociedade, a ponto de qualquer pessoa achar que pode ser DJ. Quer dizer, claro que qualquer pessoa com treino, suor e muita pesquisa pode sim vir a ser DJ, mas no meio dessa multidão de aspirantes apenas alguns vão sobressair. É assim em qualquer profissão, não é mesmo? Só que hoje também existe muita desatenção por parte do público mais genérico, pois o DJ virou apenas uma peça na engrenagem da balada — tão importante quanto uma árvore cenográfica ou uma bela queima de fogos. Então a gente vive uma dicotomia. Se por um lado é legal essa popularidade do DJ, fez com que se fizessem necessárias discussões como a necessidade de a profissão ser reconhecida, dele ter carteira assinada e tal, de outro tem uma série de desdobramentos que se aproximam da comédia. Então aquela cena que a gente conheceu nos anos 90 e até começo dos 2000 se mantém firme, em núcleos de resistência (graças a Deus), como aqui em São Paulo em festas como Capslock e clubes como o D-Edge, que apesar do tamanho ainda consegue trabalhar só com música de pista de alto nível. Também existem produtores muito foda que batalham pela manutenção da boa música de pista de dança.

Cláudio Há, ainda, pouca execução da música eletrônica brasileira pelos DJs brasileiros, se compararmos os sets montados principalmente com tracks estrangeiras. Somos desatentos com nós

mesmos? Não seriam os brasileiros o primeiro canal de incentivo na difusão da produção de nossa música eletrônica?

Cláudia Eu tenho visto os meninos desses núcleos de resistência que eu citei tocando várias produções brasileiras. Acho que tá rolando uma auto-estima, até porque a produção está muito boa mesmo. Tem selos nacionais atualmente que são incríveis, como hoje já não há custos como prensagem e distribuição, a coisa fica muito mais focada na produção em si. Isso foi muito positivo pra nós, que sempre patinamos no mercado quando o vinil imperava.

Cláudio A cena empresarial da música eletrônica tomou proporções dos grandes mercados de entretenimento, muito além do marketing cultural. Que aspectos negativos e positivos (se existem) você observaria nesse novo contexto?

Cláudia A cena mudou. Cresceu. Nem sei se dá pra chamar de música eletrônica algumas coisas. Vou citar como exemplo o Tomorrowland, que eu vi de perto porque trabalhei na transmissão ao vivo durante os três dias de festival. Impressiona a energia da molecada de dançar e consumir música, no caso EDM. Então eu acho que EDM, que é um som pra atrair multidões e despertar na molecada aquela vontade de extravassar energia (meio que nem uma micareta, né), serve como porta de entrada para "drogas mais fortes". O/A garoto/a começa ouvindo aquele som radiofônico, fácil e previsível — é impressionante como todos os breaks acontecem da mesma forma em todas as músicas! — e vai acostumando os ouvidos aos timbres eletrônicos. Mais tarde ele/ela vai entender que tem muito mais pra explorar e com as músicas tão fáceis na internet vai acabar pulando pra um outro patamar de som. No Tomorrowland, vi gente curtindo sets incríveis, como os da duplas Adriatique e Art Department. Se eu acho que tem aspectos negativos em envelopar essa cultura massificada para o consumo? Acho que não. Houve uma mudança de status, o que antes era feito por paixão (e muitas vezes sem muita infra) hoje é encarado como um negócio. Mas assim é o mundo capitalista. Enquanto houver o contraponto à "disneyficação" da música eletrônica, eu acho que tá valendo.

Tem selos nacionais atualmente que são incríveis, como hoje já não há custos como prensagem e distribuição, a coisa fica mais focada na produção em si

Cláudia Assef é djéia, jornalista e autora do livro *Todo DJ Já Sambou*

4

NOÇÕES E FUNÇÕES

DJ **Affonsok** — Curitiba (PR)

Ame a música, pesquise sempre, treine muito, domine as ferramentas, seja autêntico no seu som, disciplinado, compartilhe seus conhecimentos (pois um dia alguém lá atrás já te ajudou a seguir em frente), faça festas e se divirta muito!

DJ **Renato Cohen** — São Paulo (SP)

Em tantos anos de noite, já vi muita coisa acontecer. Já vi gente que tocava muito acabar com a festa, gente com pouca técnica ser o melhor da noite. Já vi gente ruim vencer pela criatividade ou pelo carisma. Minha conclusão hoje é, ser DJ é ter uma antena muito sensível . Conseguir captar a energia das pessoas num lugar e traduzir isso em música. Quando você consegue fazer isso direito, colocar todo mundo numa mesma sintonia e a partir daí a coisa decola. Isso é um bom DJ para mim.

DJ **Angelis Sanctus** — Salvador(BA)

Os djs tem muitas facetas. dj de rádio, de pista (*club* ou *rave*, principalmente), de lounge, de bar, e até de eventos comemorativos (casamentos, por exemplo). Mas uma das funções principais do DJ é sempre divertir seu público, fazê-lo feliz com o som ao redor. Isso independe do suporte o qual o DJ está usando (se vinil, cd, controladora, mp3) e até independente de sua técnica de mixagem, por que o que importa mesmo é a música. A outra função é pesquisar a música e torná-la pública, através de sets. Função que surge ainda nos anos 50, com os fãs de jazz - onde fãs se juntavam para ouvir novidades e há aquele que melhor faz uma curadoria das novidades musicais para apresentar a seu grupo. Por isso pesquisa para o DJ significa cavar novidades a partir de um conceito que norteará essa pesquisa, conhecendo as bases/história do(s) gênero(s) musical(is) que toca e que dialoga(m) com outros gêneros. Pesquisar é item fundamental para que o DJ não caia no lugar comum de tocar o óbvio e hits apenas. Pesquisando, o DJ se habilita a construir seu set pessoal, como se assim fosse a sua assinatura. O DJ também precisa se divertir: um DJ insatisfeito não divertirá público algum. Tocar música sem estar feliz com o que selecionou é não se sentir artista.

DJ **Patife** — São Paulo (SP)

A meu ver, o DJ tem a missão de conduzir uma pista de dança com alegria, carisma, tocando grandes sucessos ou não. Ser DJ não é apenas reproduzir sons, mas também educar, trazer o novo e estar a frente do seu tempo. É preciso ter "feeling" ou sacada em tocar "tal" música na hora certa, surpreender. Ser DJ é algo que leva tempo, necessita pesquisa e muito amor à música acima de tudo. Amante profundo de música, comecei a me aventurar com fitas cassete em pequenas festas de aniversário no meu bairro, influenciado pelas equipes de som da época que traziam algo completamente diferente daquilo que tínhamos acesso através do rádio e TV. E foi exatamente isso que me fez trilhar o caminho da arte de discotecar. O diferente e inusitado som que somente aquele ou outro DJ tocava. Ao longo de dez ou doze anos fui aprendendo e formando a minha própria identidade musical e assim consegui, entre tantos, o meu lugar ao sol.

GROOVE EM GARÇA
MACEIÓ (AL)

DJ **Gabo Oliveira** — São Paulo (SP)

O DJ tem duas funções fundamentais: provocar sentimentos no seu público através da união de música, técnica e feeling de pista. E zelar responsavelmente pela cena em que está inserido, para mantê-la viva e sustentável.

DJ **Leandro Vitrola** — Salvador (BA)

Gostar e viver a música e conhecer seu instrumento para min isso é fundamental. Ser DJ é estar antenado, pesquisador. Sempre procurar

evoluir e nunca achar que está bom. Procurar a batida ou a música perfeita..rsrsrsrs.

DJ **Gunnga** — Maceió (AL)

Dentre as incumbências, eu destacaria levar o bem estar à pista de dança, ou ao ambiente que o DJ esteja atuando, independente do tipo de evento, estilo musical ou local. As pessoas querem se sentir bem, seja num grande festival, ou apenas num coquetel simples com musica ambiente. E o DJ é peça fundamental pra criar uma atmosfeta propícia e agradável para o evento. Outro: levar novidades no que se refere a tendências musicais para o público. Filtrar aquilo que realmente vai contribuir para o enriquecimento cultural alternativo. Pesquisar novas sonoridades, e de maneira inteligente, apresentar ao público essas novas tendências.

D'BREAKS
SALVADOR (BA)

DESIGN — MARCUS SAMPAIO (KIKILY)

DJ **Halley Seidel** — Rio de Janeiro (RJ)

Penso que função do DJ é fomentar sua cultura, além de passar as informações sempre que possível através da música. Quando o DJ trabalha, e o público se diverte, nossa profissão é também diversão, para os que realmente amam a causa. A cada grave ou drop é uma emoção fora do comum! Só os que realmente bebem da fonte sabem o que estou afirmando. Então cabe ao profissional DJ levar alegria para o público nas pistas de dança na qual ele se apresenta! A música não deve ser contida, ela deve ser sentida! *Keep a flame burning!*

DJ **Robinho** — Belo Horizonte (MG)

A priori as duas funções de um DJ são encher a pista e assim mantê-la, fazendo com maestria, técnica apurada e ainda, sem querer pedir muito, apresentar o material pesquisado, trazendo tanto músicas novas, como pincelar alguma esquecida, surpreendendo o público. Resumo, fazer as pessoas dançarem e aproveitar e dar um educada nos ouvidos.

TIME OUT
PARAÍBA (PB)

DJ **Rodrigo Lobbão** — Fortaleza (CE)

Difícil definir hoje o que é um DJ? Para mim é bem claro: ser DJ é o conjunto da obra, em equilíbrio, técnica, feeling, bagagem musical e carisma. Muitas pessoas não entendem, mas discotecar é uma arte, eu acredito nisso.

DJ **Big T** — Genebra, Suiça

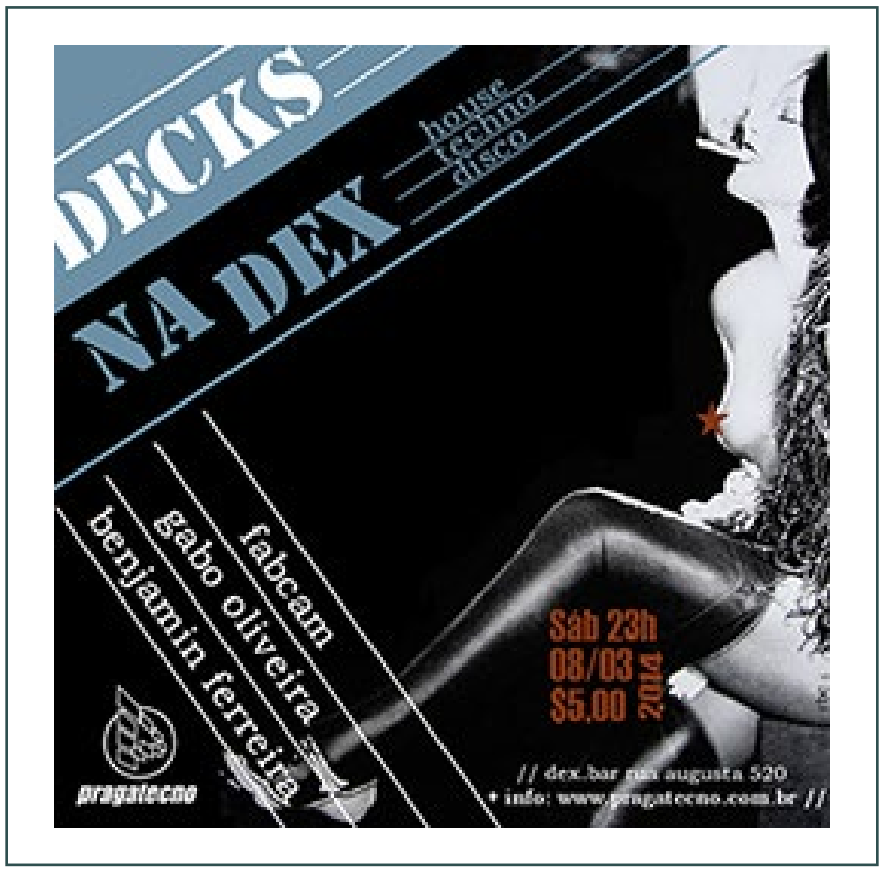
Ser DJ é como ser um professor. Você tem que pesquisar muito e saber o que você esta apresentando para sua platéia e fazê-lo da melhor forma possível, pois ali existem pessoas que nunca ouviram falar do assunto que você esta falando e talvez outros que conhecem muito bem. Você tem o desafio de ganhar a atenção, respeito e surpreender ambas as partes, assim como o do seu próprio contratante, mostrando o melhor da sua pesquisa e colocando toda a sua paixão em suas "aulas". Ser DJ é buscar a excelência entre pesquisa, técnica, performance e coerência. Minha vida não teria sido a mesma sem o Pragatecno. Uma das minhas melhores lembranças é o sentimento de felicidade que eu tinha dirigindo da minha casa até os *workshops* do Pragatecno em Salvador. Eu já conhecia o Praga e todos os DJs, mas aquele w*orkshop* mudou minha vida. Isso foi la em 2003, mas ainda me lembro como se fosse hoje!

DJ **Adriano Suares** — Maceió (AL)

A principal função de um DJ em minha opinião e estabelecer uma comunicação direta com a pista através da música. Ao comandar uma

pista o DJ fala com o público. Alí é o feeling que fala mais alto, só que esse feeling deve estar recheado de pesquisa, técnica, treino e opção por uma estética sonora, onde pode se apresentar algo novo, sintetizando com suas referências musicais para assim poder ter uma característica própria ao discotecar, seja com vinil, cd, pen drive, software, não imposta a plataforma escolhida, o que de fato importa é a construção e a evolução da discotecagem em comunicação com a pista de dança (o público).

DECKS NA DEX
SÃO PAULO (SP)



DESIGN — RAMONA COSTA

DJ **Gug Pinheiro** — Salvador (BA)

A função do DJ, além de apresentar músicas contemporâneas, artistas e produtores, é compartilhar conhecimento sonoro através dos seus sets, onde apresenta a sua percepção, sua lógica, seu conceito de som. Em tempos de equipamentos analógicos (fita cassete, vinil etc), poucos tinham acesso a esses tipos de mídia e conhecimento de outros dialetos e culturas. Com isso, o DJ teve sua grande importância nos avanços da humanidade, através da arte de mixar. Convocando a todos a fazer uma viagem sem sair do lugar, proporcionando uma experiência divina que a arte pode e deve passar. Resumindo: a função do DJ é comandar o baile.

DJ **Luis Santoro** — Salvador (BA)

Ser DJ para mim é não só possuir um vasto conhecimento musical, e, sim, ter a percepção e sensibilidade para colocar em sintonia a música e o público presente.

DJ **Dany Andrade** —**João Pessoa (PB)**

As principais funções do DJ é transmitir sensações que não se encontram em todas as artes. Ser DJ é uma profissão lindíssima, não existe rotina e sim um eterno estudo (pesquisa) — você se torna um pesquisador seja ele em uma única vertente ou em várias, te dando um leque de motivos pra criar e inovar.

DJ Branco — Salvador (BA)

A principal função do Dj é mixar a música no tempo certo, saber manipular os equipamentos, animar o público, colocar todo mundo para dançar e não deixar ninguém parado. Ser DJ é ser o maestro da pista de dança, conhecer a música que está tocando, pesquisar o tempo todo, ser dedicação, ter atenção e equilíbrio emocional. Ainda existem varias barreiras a serem enfrentadas, primeiro o setor da música reconhecer que DJ também é musico, e outra é os dj's se respeitar e parar de tocar por cerveja ou para ter o nome no *flyer*, só um exemplo.

ACID TODO TECNO FOSSE ASSIM
RIO DE JANEIRO (RJ)

DJ Uel — João Pessoa (PB)

Na minha opinião as principais funções do DJ são entreter e informar. O DJ é aquele agente capaz de fazer uma ponte entre o senso comum musical, aquilo que está acessível a todo mundo, e a vanguarda sonora, trazendo para o seu público algo inovador e inesperado. Antes de tudo o DJ é um pesquisador musical, alguém que deve buscar o conhecimento sobre a musica, entender o seu passado e o seu presente. Deve se despir de preconceitos e compreender que música é apenas um entre uma série de elementos que constituem um contexto cultural em constante mudança. Por esse motivo a música é dinâmica, assim como os desejos do próprio ser humano. Ser DJ é fazer parte desse movimento de transformação permanente do homem. Comecei a discotecar ainda muito jovem, com 15 anos de idade, movido pela paixão pelos programas de DJ que tocavam ao vivo nas rádios. Embora o rádio tenha sido minha primeira referência, fui um dos fomentadores da cena underground de musica eletrônica da minha cidade, lá pelos fins dos anos 90, tocando nas primeiras festas e clubes voltados para o estilo. Abri um pequeno clube estritamente voltado para o *underground* no ano de 2005 — o Atelier — onde se abriram as portas para muitos DJ iniciantes e alunos egressos do curso de formação de DJS que montei. Ministrei cursos, oficinas, fiz apresentações em festivais, promovi festas e participei de bandas. A medida em que a música eletrônica se consolidou como um gênero musical comercial, também fiz parte desse

processo, passando a ter residencia em clubes e a integrar o *lineup* de festas comerciais. Hoje, passados mais de 20 anos desde que comprei meu primeiro par de toca-discos, continuo movido essencialmente por aquilo que amo: a música.

OPSOM
SALVADOR (BA)

DESIGN — MARCUS SAMPAIO (KIKILY)

DJ Daniel D — Belo Horizonte (MG)

O DJ é acima de tudo um divulgador da música. Técnica de mixagem é importante mas, cada vez mais, teremos uma responsabilidade maior no sentido de curadoria, de garimpar para encontrar e difundir a música de qualidade que muitas vezes está no underground. Esse trabalho de pesquisa musical é apaixonante, é o que nos mantém vivos na profissão e nos torna não apenas tocadores de música, mas educadores musicais.

DJ Arlequim — Brasília (DF)

DJ é aquele que consegue "enxergar" o som e é capaz de elaborar um trabalho conceitual misturando músicas — ou trechos delas. Para mim, o bom DJ deve ter domínio sobre as velhas e novas tecnologias, deve ser um grande pesquisador do universo musical e, acima de tudo, deve ser uma pessoa sensível, que sabe a melhor forma de preencher um ambiente com sons. Ser DJ é amar a música e tecnologia.

DJ Thedtry — São Luis (MA)

Sobre a função do DJ: além de ser carismático e atencioso, o DJ é responsável pela felicidade que os clientes buscam naquele momento - ele é a peça principal no entretenimento. Ele tem que conduzir a todos a euforia de sentir cada batida e cada música tocada, sentir a vibração do público e entender do que todos precisam. Apresentar sempre o melhor conteúdo musical e criar o repertório vibrante e fiel a seu estilo.

DJ **Bruno Pedrosa** — Olinda (PE) e Rio de Janeiro (RJ)

A principal função de um DJ é a discotecagem em si (não falo de DJ e produtor). É manter a pista sorrindo, dançando, e estudar os princípios básicos, as técnicas. E, antes de mais nada, lembrar do porque ele faz o que faz: para se divertir e divertir as pessoas. Ser DJ é ser feliz.

DJ **AJ Perez** — Salvador (BA)

Entre as suas funções, a partir do meu ponto de vista, procuro sempre praticar o conceito da cultura adotada pelos DJs da HOUSE, que é sempre apostar no som que você acredita, levar o novo e o desconhecido, tocando e experimentando as mais diversas vertentes e subvertentes da house music dentro de uma pesquisa elaborada, diversificando o trabalho, atingindo o público direcionado.

PLUR.ALL
RECIFE (PE)

DJ **Tahira** — São Paulo (SP)

O DJ é um filtro. Ele tem a responsabildade de escolher músicas nesse enorme mundo dos novos lançamentos e passar a seu público. Porque a pessoa comun não tem esse tempo e essa disposição. E, lógico, com isso, informação. O Brasil sofre de um problema de música sem informação. Por isso que o modismo é tão forte por aqui. Alguém que tenha personalidade musical, que pesquise, que tenha gosto próprio e saiba impor isso a seu público sem destruir uma pista de dança. Uma discotecagem boa introduz novos sons, traz sons antigos como referencias para o que se faz hoje em dia na música e agrada seu público, analisando quem está discotecando.

DJ **Bruno Correia** — Buzios (RJ)

Os melhores DJs são, frequentemente, os que descartam mais músicas! O tempo e o espaço são recursos limitados, portanto, ser um bom DJ é: ouvir muita música e apenas selecionar um punhado.

DJ **Márcio Campos** — Feira de Santana (BA)

Para mim, hoje em dia, uma das principais funções do DJ inicialmente é fazer uma boa seleção musical, onde o DJ tornar-se um filtro que levará para as pistas coisas que possivelmente podem se tornar tendência numa cena, inclusive até mesmo para outros DJs. Ele pode fazer com que uma musica que está em anonimato se torne conhecida. Ser DJ é

SONETO DO OLHO DO CU
MACEIÓ (AL)

educar os ouvidos e levar boa música paras as pessoas. Hoje, também, o DJ produz suas próprias musicas, onde essa música passa a ser seu principal instrumento estético, ditando conceito e criando novas propostas para os diversos cenários.

DJ **Oliver Dom Jack — Salvador (BA)**

Um DJ é, antes de mais nada, um bom pesquisador. Então eu vejo essa como a função primordial do DJ: apresentar novidades, ser um filtro diante da tonelada de músicas que são lançadas diariamente. Como segunda função destaco o lado *entertainer*: o DJ diante de uma pista de dança (com 5 pessoas ou 5 mil) tem um compromisso, o de fazer aquelas pessoas felizes naquela noite. Então o bom *entertainer* precisa achar a fórmula exata entre o que as pessoas almejam e o que ele quer

fazer as pessoas almejarem. Agradar, formando opinião, informando e impondo sua identidade. Creio que seja isso.

DJ **Will Deep** — São Paulo (SP)

Ser DJ é muito mais do que apertar um play ou arranhar discos, ser DJ é levar cultura, lazer e informação através do entretenimento musical, proporcinado pela orquestra mecânica de transistores e capacitores que compõem equipamentos eletrônicos, amplificadores de potência e caixas acústicas. Ser DJ é compartilhar de sua pesquisa musical com o público ali presente, e a assim, colaborar com o sucesso de uma música, banda ou artista. Ser DJ é um ofício que qualquer um poderá fazê-lo, mas são os poucos que, através deste, conseguem emanar energia, engrandecer a alma de um evento, e transformar este ofício em arte, com técnica, talento, respeito e musicalidade.

START
RIO DE JANEIRO (RJ)

DJ **Camilo Rocha** — São Paulo (SP)

O DJ pode ser muitas coisas. Ultimamente tem se dado muita atenção ao papel de animador ao DJ, do cara que levanta multidões. Esse é só o lado mais visível. O DJ é também um filtro de informação, um conector entre o público e os artistas, entre a pista e a música e, por que não, entre as próprias pessoas — que não estariam ali todas juntas se não estivesse o DJ conduzindo a história toda. O DJ enquanto curador é uma figura central para a música popular dos anos 50 em diante (pense no rock'n'roll, no soul, no samba rock, no reggae, na disco, no hip hop, na eletrônica). Hoje, tendo que navegar por ilimitados mares de informação, esse papel do DJ continua mais importante do que nunca. O melhor é que se democratizou com a internet e a tecnologia. Estamos todos sempre

montando *playlists*, postando faixas, compilando mixtapes, indicando discos, preparando seleções para festinhas, enfim, estamos todos mais DJs.

KICK
SALVADOR (BA)

DESIGN — MARCUS SAMPAIO (KIKILY)

DJ **Môpa** — Salvador (BA)

Pesquisar sempre as raízes (sua e do gênero que adota), os ritmos, sua história. Conhecer o que está tocando, para então daí conseguir realizar a segunda coisa: que é levar emoção, sensações, através da música, do seu jeito singular de tocar, de mixar, sentir a música. Deixar que ela tome conta de você. Saber escolher a música para cada momento. Compartilhar o prazer do que você faz. Só assim as pessoas entenderão seu objetivo, que é fazê-las dançar. Você será único, se entender seu papel. Faça amor com sua música, celebre a vida.

DJ **Santz** — Salvador (BA)

Ter a visão de educar o público, através de sua pesquisa musical, levando novos sons e estilos.

DJ **BigBross — Salvador (BA)**

Ser DJ é gostar e dançar o que ele tá tocando - primeiro passo para a pista balançar.

DJ **Alcides Viana** — Barreiras (BA)

No meu conceito, considero o profissional com referencias e influências musicais no seu passado e presente, de modo que isso venha a orientá-lo na segmentação do som que o mesmo discoteca e/ou produz. No tocante às duas principais funções que eu destaco para um DJ, são elas: 1. Pesquisar, para se manter atualizado, acessar às novas produções, resgatar sons do passado e às novas tendencias, sendo desejável também, uma boa habilidade na arte da comunicação escrita e falada; 2. Trabalhar na cabine com técnica na operação do som e mixagens, sendo capaz de transmitir diversão e alegria para o público, através da música.

DJ Dolores — Recife (PE)

Inicialmente tornei-me DJ por gostar muito de pesquisar — no início, fim dos anos 80, em lojas e revistas importadas — e apresentar as descobertas ao meu círculo social. À medida que fui me consolidando como profissional descobri o poder transformador e artístico que essa atividade tem. Até hoje adoro fazer sets absolutamente livres de estilos ou formatação mercadológica e continuo tendo a mesma felicidade do início quando vejo a pista reagir a canções que nunca ouviram, envolvendo-se em culturas distantes, seja pela percepção social ou geográfica. A função tem se transformado e o DJ contemporâneo dispõe de ferramentas de manipulação em tempo real que torna-o muito próximo de um músico. Sobre as fuções do DJ: Divertir e educar. Leve em conta que entretenimento é coisa séria, uma poderosa ferramenta para unir as pessoas. A educação se dá quando o DJ espalha música, essa incrível representação da experiência humana com todas as suas complexas conexões artísticas/sociais.

MOVIMENTO ELETRÔNICO
BARREIRAS (BA)

DJ Cláudia Assef — São Paulo (SP)

é o cara/mina que consegue traduzir em som o astral de um ambiente. Apesar de a técnica ser algo que se pode aprender, a capacidade de traduzir esse sentimento em um set de músicas é um dom, algo inato, que não pode ser ensinado. O DJ tem essa capacidade quase extraterrestre de transformar uma situação em um sequência de músicas única.

DJ Mauro Telefunksoul — Salvador (BA)

Ser DJ é um dom mágico que transforma música em alegria. É poder emanar vibe para pessoas afim de se divertir e para o próprio ego, também. É ser um "psicólogo" de uma pista de dança…

DJ **Suzi 4tons** — Salvador (BA)

Ser DJ para mim é ser garimpador, é fuçar tudo e escolher músicas que poderão tocar o público, fazê-lo vibrar, dançar ou até mesmo parar para apreciar a performance. Eu, tenho foco na dinâmica da pista, ela é a minha prioridade, contudo, adoro pesquisar e apresentar coisas novas, adoro surpreender a galera com um set novo, e acredito que esta também é uma função do DJ, mostrar sons inéditos, explorar esse universo tão vasto que é o da música. Meu *approach* é mandar um som dançante, *non-stop*, para as pessoas se entregarem ao ritmo.

HOUSE
SALVADOR (BA)

DESIGN — MARCUS SAMPAIO (KIKILY)

DJ **Andrea Gram** — São Paulo (SP)

Passar infomação do que está sendo produzido hoje em dia e divertir o público (digo, se preocupar com a pista).

DJ **Benjamin Ferreira** — Belém (PA) e São Paulo (SP)

Ser DJ é equilibrar dois objetivos distintos: um deles é mostrar ao público um trabalho autoral com músicas que fujam das paradas das rádios e sejam inovadoras (entre novidades e obscuridades do passado); e, o outro, é animar a pista. Ao mesmo tempo que não faz sentido um DJ tocar para si mesmo e ignorar as pessoas à sua frente, também não existe motivo para tocar apenas o que todos já conhecem.

DJ **Jerônimo Sodré — Salvador (BA)**

O DJ é a pessoa responsável por introduzir a música aos ambientes adequados, mais comumente as pistas de dança nos clubes de música eletrônica. Para isso ele precisa selecionar as faixas previamente pesquisadas, adquiridas em formato digital ou em vinil, e construir uma sequência musical utilizando as técnicas da mixagem, através de equipamentos apropriados.

DO OUTRO LADO DOS DECKS. DJS NA PISTA

Adriana Prates

Outro dia estava conversando com um amigo, o Melo, e ele comentou que vê poucos DJs dançarem. De brincadeira, fizemos até um ranking para eleger os DJs que mais fervem quando estão na pista. Depois, fiquei pensando sobre o assunto. Lembrei que, nas listas de discussão relacionadas à música eletrônica, vira e mexe as pessoas estão discutindo assuntos do tipo: o que é comercial e o que é underground, por exemplo. Ou tentando estabelecer que vinil é melhor que CD ou vice-versa. "Ao vivo" também não é muito diferente: os papos dos DJs e aficcionados costumam girar em torno de conceitos, nomenclaturas, etc… Refleti que se discute bastante sobre vários temas relacionados à atuação dos DJs, mas parece ficar obscurecida uma dimensão importante — pelo menos do trabalho dos DJs que se propõem a tocar em festas e boates — que é botar o povo para dançar. Nas entrevistas que rolam por aí, por exemplo, sempre se pergunta aos DJs sobre sua trajetória, as influências, os produtores preferidos, o que pensam sobre a cena em seus locais de origem… Questões super importantes, sem dúvida, mas que nem sempre contemplam o que eu considero a magia do DJ: a capacidade de envolver as pessoas e fazer com que uma noite se eternize na memória daqueles que estão na pista.

Depois desta conversa com o Melo, eu, que adoro fazer parte da pista, dançar bastante — e sempre, sempre, HOUSE — cada vez mais — fiquei curiosa em saber como os DJs se sentem quando estão do lado de lá das *pick-ups*, ou seja, o que eles esperam, querem, quando estão na pista: se gostam de dançar, o que gostam de ouvir quando estão na pista, o que esperam do DJ que está tocando, os momentos especiais que vivenciaram…

E então DJs, vamos dançar?

Publicado no site do Pragatecno em 2005

O VI-SUAL JOCKEY

por VJ Pixel

O VJ (*visual jockey*) é um profissional que realiza performances visuais. Para desempenhar esse trabalho bem, é importante ser um fuçador, alguém que está sempre inovando tecnicamente e esteticamente.

Em espetáculos (seja de dança, teatro ou música) um VJ cria um videocenário. Em festas, o VJ realiza performances visuais relacionadas à música, buscando criar sensações sinestésicas. A difusão das técnicas de projeção mapeada (video mapping) trouxeram um VJ para o papel de maior protagonismo em eventos, invertendo a lógica de criação de imagens a partir de músicas para a de criação de sons a partir de imagens.

O VJ começou a existir como VJ na cena de música eletrônica, do DJ. A semelhança não está apenas no nome, mas também na técnica. Enquanto o DJ utiliza tocadores de música e um mixer, o VJ utiliza tocadores de imagens e um mixer. Hoje em dia muitos fazem tudo no computador, mas a estruturas dos softwares se baseia na metáfora dos equipamentos.

Entre os equipamentos utilizados pelos VJs estão: notebooks, mixers de vídeo, filmadoras, controladores MIDI… e até outros menos usuais, como joysticks de videogame (que é o meu caso) e até interfaces criadas pelos próprios VJs. Para exibiçao de imagens, os mais comuns são projetores, TVs e painéis de LED.

Existem softwares para vjing em diversas plataformas. O que uso (e colaboro com o desenvolvimento) é o **LiVES**, para Linux. Para Mac OS recomendo **Modul8** e, no caso de Windows, o **Resolume**.

Eu aconselho a utilização apenas de conteúdos autorizados, seja por autorização direta do criador ou pela distribuição do conteúdo

sob uma licença livre. Um excelente site, com muito conteúdo de todas as mídias (video, imagem, loops de vídeo, musica, etc) é o **Archive**. YouTube e Vimeo também disponibilizam vídeos com licença em **CC (Creative Commons)**, o que é informado na página do conteúdo.

Para iniciantes, recomendo entra na lista de discussão da **rede VJBR**. A lista existe desde 2003, e é um ótimo ambiente para saber o que está acontecendo e tirar dúvidas. O memeLab, junto com a Patos 'Quo, produziu um **manual de videomapping** que passa por tudo que é importante saber sobre vjing. O manual fala sobre visão/luz/cor, histórico da imagem projetada, referências, paneja-mento, roteiro, equipamentos (com uma seções detalhadas sobre projetores e conectores/cabos), softwares, fontes de pesquisa de imagem, arquivos de vídeo e sua conversão, etc.

Publicado no site do Pragatecno

MOCA? O QUE É CENA

Simone Pereira de Sá

Profª Drª UFF — Rio de Janeiro (RJ) Brasil

Coletivo, agrupamento, movimento, compartilhamento de ideias e valores, conjunto vazado e poroso. Demarca territórios, pode ser global ou local; mas também se espraia pelas redes digitais. Dá concretude aos gêneros musicais, performatiza os gostos, multiplica os sentidos e os fluxos de uma cidade. Pode ser um modo produtivo de lidar com as diferenças. Mas, também pode escorregar e, às vezes, ser (quase) fascista e excluir o outro. Capta a efervescência do *underground*; nasce, floresce e morre. Lida com o eterno e o efêmero. O que quer, o que pode uma cena?

Jorge Cardoso Filho

Prof. Dr. UFRB-UFBA — São Félix (BA) Brasil

O termo designa o conjunto de práticas culturais e musicais desenvolvido por atores sociais vinculados a um determinado gênero musical ou espaço simbólico, geralmente uma cidade ou espaço urbano. Cunhado por jornalistas e posteriormente formulado enquanto conceito por Will Straw, a noção de cena musical é extremamente pertinente nos estudos do campo de interface música, cultura e comunicação social.

Goli Guerreiro

Pós-doutora em antropologia urbana — Salvador (BA)

Na virada dos anos 1990, a cena musical afro-soteropolitana chamava a atenção do Brasil e enviava seus sinais para o mundo. Essa musicalidade era um dos polos mais atraentes da produção cultural de Salvador. Para uma antropóloga baiana que acabara de defender um mestrado sobre o imaginário da tribo urbana que flutuava em torno do rock brasileiro não podia haver nada mais sedutor. Entrei em campo sem escolher conceitos ou noções. Queria entender e contar como aquela estética percussiva havia se configurado localmente, recortando a história musical baiana, visitando os territórios dos blocos afro, frequentando os ensaios, entrevistando os atores, mostrando a trajetória social dos personagens, suas ideologias, os repertórios, os instrumentos, as modas, a corporalidade. Foi preciso também conhecer o aparato tecnológico dos estúdios para o registro dos tambores, as estratégias mercadológicas de

consumo e as transformações estéticas da percussão. Ali estavam as pistas que levaram à criação do SAMBA-REGGAE e de como o estilo se tornou visível. Seu deslocamento do local para o global, através de conexões atlânticas, também se desenhava vigorosamente, quando a internet ainda não era uma ampla realidade. Talvez seja isso a descrição de uma cena, pensei ao dar um ponto final na narrativa que chamei de *A trama dos tambores*. Então coloquei a noção no subtítulo original de meu livro-tese, mas a Editora achou mais adequado usar música ao invés de cena afro-pop de salvador. Desde então acredito que cena é uma noção fluida que depende do repertório e da intenção de quem nela navega. Daí porque ao ser convidada para escrever sobre, achei melhor um depoimento onde cabe a dádiva da subjetividade.

TOTAL GROOVE
MACEIÓ (AL) 1998

ARQUIVO PRAGATECNO

Nadja Vladi
Profª Drª UFRB — Santo Amaro (BA)

Cena é um termo que surge a partir das críticas musicais que circulavam em publicações jornalísticas culturais para explicar um comportamento estético em torno de um determinado gênero musical identificado com grupos juvenis. O termo foi absorvido dentro do universo acadêmico para compreender as relações das culturas urbanas contemporâneas com os territórios (físicos e virtuais). Nas pesquisas sobre música, o termo cena musical, por exemplo, nos ajuda a perceber como o gênero estabelece ligações com o espaço geográfico (STRAW, 1991), e forma uma rede local que se relacionar "com os espaços culturais da cidade, suas indústrias, suas instituições e mídia" (FREIRE FILHO; MARQUES, 2006, p. 30). De acordo com as ideias de Straw, uma cena cultural é uma forma de cartografar consumos culturais em territórios, locais ou globais, que nos ajuda a compreender que certas práticas culturais significativas são organizadas territorialmente e reconhecidas como práticas significantes de um determinado discurso.

Daniel Quaranta
Prof. Dr. UFJF-UFPR — Juiz de Fora (MG)

Noção de cena me parece que tem a ver, a principio com duas acepções. Uma, com um pertencer a algo. Compartilhar, dentro de um mesmo gênero (do ponto de vista amplo do conceito) determinadas

codificações da realidade. Isso implica em modos de existência, vivencia da realidade, rituais, codificações de indumentária ou modos de comportamento frente a realidade. Pode ser a cena musical do Theatro Municipal de Rio de Janeiro, cuja formalidade impõe determinados ritos ou a cena musical eletrônica experimental de Porto Alegre… Em termos geográficos poderíamos dizer que a "cena musical" também inclui certos limites espaciais, isto é: "a cena musical de São Paulo é tão variada que vai da Sala São Paulo até um porão punk". Então, cena, implica em um recorte, em um pertencer, em modos de agir frente a realidade e numa expressão do gosto musical aliado a toda a sua estrutura ritualística imposta para pertencer a tal recorte.

CYBERDELIC
FORTALEZA (CE) 2001

ARQUIVO PRAGATECNO

Will Straw
PhD, Director, McGill Institute for the Study of Canada — McGill University, Canadá

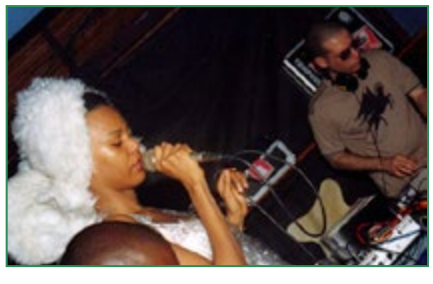
Tradução do original por Jan Alyne Barbosa e Silva—Profª Drª UFOP, Mariana (MG)

Hoje, a maioria das definições de cena em relação à música se localiza entre dois extremos. Em um deles, usamos cena para designar as infra-estruturas de certos tipos de música. "Cena", escreve o estudioso chileno Manuel Tironi, "refere-se a uma rede de produtores relacionados a um estilo particular de música ou a uma disposição estética" (TIRONI, 2011)*. Para outros, uma "cena" é o fenômeno visível, social, produzido como um suplemento para a produção e o consumo cultural. A segunda dessas definições está mais próxima a mim em meu trabalho atual. A cena é o espetáculo de pessoas em conjunto, em que o trabalho produtivo da criação cultural e da sociabilidade aparentemente sem propósito dissolve-se um no outro. Sem a sociabilidade, simplesmente temos um local de produção. Sem a criação cultural, simplesmente temos convívio. A cena é a combinação necessária entre esses elementos. Podemos dizer que a sociabilidade atua, na vida urbana, como uma espécie de camuflagem para o trabalho cultural: o burburinho da festa esconde as lógicas de produção artística, a efervescência da interação social obscurece as hierarquias e outras forças que estruturam a produção cultural. Estas forças invadem a imagem de sociabilidade apenas ocasionalmente, e podem ser compreendidas apenas parcialmente, como sintomas psicanalíticos. A coisa interessante sobre cenas, então, é que ambas as de-

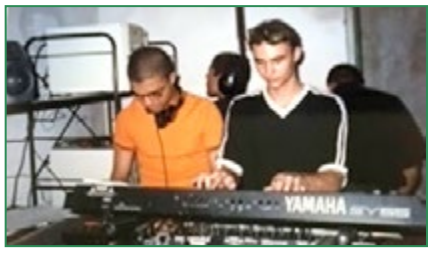
*Manuel Tironi. "Gelleable spaces, eventful geographies: The case of Santiago's experimental music scene." In Ignacio Farias and Thomas Bender, eds. Urban Assemblages: How Actor-Network Theory Changes Urban Studies. London and New York: Routledge, 2011, pp. 27-52.

finições revelam, de forma fragmentária, as lógicas culturais que lhes são subjacentes. Ao mesmo tempo, elas obscurecem essas lógicas, cobrindo-as com o burburinho ocupado da convivialidade. Também podemos ver as cenas como espaços de tradução. Nesse sentido, quero dizer que diferentes cenas - musicais, de artes visuais, literárias - traduzem as diferentes bases sensoriais de formas culturais na oralidade de conversa e na visualidade da congregação pública. Podemos dizer, de forma mais geral, que diferentes tipos de produção artística encontram uma superfície pública comum no espetáculo da sociabilidade noturna (principalmente).

clique para o original em inglês



MARIELLA E DOLORES
SALVADOR (BA)



GUNNGA E DIOGO
MACEIÓ (AL)

KIKILY
SALVADOR (BA)

FÁBIO
BELÉM (PR)

ARQUIVO PRAGATECNO

Stefanie Alisch

Profª Doutoranda, Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg — Berlim, Alemanha

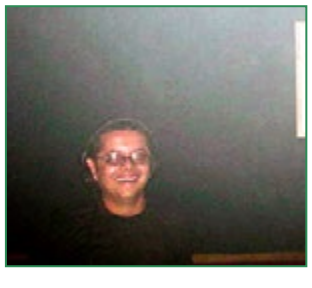
Quando pesquisei sobre broken beat de Londres ocidental para a tese de mestrado tive que pensar pela primeira vez sobre cenas musicais de uma forma acadêmica. O que colou na minha cabeça do texto *Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music (Straw)* foi a ideia de que cenas estão num constante processo de negociação de fronteiras e afiliações. Ainda me ajuda a pensar e em ensinar. Na época, eu combinei com a idéia de *hardcore continuum* do Simon Reynolds e desenvolvi as idéais do *techno-house continnum*, do *dub-reggae-continuum*, do *acid-jazz-continuum* e do *hip hop continnum* que confluem nas práticas sonoras e performativas do BROKEN BEAT. Sei que a idéia do hardcore continuum foi criticada por ser rígida e ultrapassada e concordo que pensar num continum na música popular é um conceito pré-internet. Mas na época me ajudou a arrumar meus pensamentos sobre o BROKEN BEAT, mesmo o *hardcore continuum* sendo uma noção mais jornalística do que acadêmica. Agora que estou terminando o doutorado sobre KUDURO e me perguntei várias vezes se possa ou não entender o KUDURO em Luanda como cena musical — e recentemente estou achando que as dinâmicas em torno do KUDURO nem enquadram tanto com as definições do Straw. A meus estudantes, recomendo muito ler esse texto para poder despertar uma discussão sobre os *updates* que ele precisa.

Claudia Góes

Mestre em Comunicação e Cultura, Doutoranda no Instituto de Etnomusicologia da Universidade Nova de Lisboa — Portugal

O conceito de cena musical vem sendo utilizado sobre a formação de identidade e das redes de criatividade, gosto e prazer que fundamentam a relação entre local e a música que se produz nele. Cena musical é, ainda, a conseqüência de um processo de produção e comercialização de bens e das estratégias do mercado em fazer da música um produto lucrativo. Para discutir as articulações entre os processos de produção, consumo e circulação de bens culturais, devemos considerar os inumeros e complexos circuitos culturais, associativismos, redes e espaços de convivência que determinam as práticas e as dinâmicas de identidade de grupos nos espaços da metrópole. Circuito cultural pode ser compreendido como diversos movimentos atuando individual e simultâneamente em torno do fenômeno da cultura, aí entendida como um movimento circular entre pontos que se relacionam e que reflete, ao mesmo tempo, cada ponto individualmente, o todo e a troca entre eles. A ideia de cena musical, portanto, fala de um determinado contexto cultural urbano com codificação espaciais próprias (por quem? para quê? como?). Assim, uma determinada raça, classe ou gênero, seria um vetor determinante de organização de práticas culturais coletivas. Este conceito de cena musical dinâmico permite contextualizar histórica, social e economicamente os processos citados de forma mais ampla, e facilita a compreensão das características ideológicas e estéticas da produção musical das cidades. As cenas retratam um espaço onde inúmeras práticas interagem sob aspectos diferenciados e ao mesmo tempo de criação coletiva, capaz de delinear novas convergências musicais. Alguns gêneros musicais e grupamentos urbanos geram sociabilidades pois trazem em seu próprio universo simbólico a idéia de comunidade. Os espaços articulados e tensionados criam representações no imaginário social e é nesse espaço de tensão que operam os mediadores culturais responsáveis pela conexão entre mídia, espaços, artistas e mercado (DJS, críticos musicais, produtores e programadores de rádio e TV). Estes formadores de opinião seriam os responsáveis pela propagação da música em espaços diferenciados. Através dos estudos de Olson (1998) e Stahl (2004), podemos perceber que as cenas têm um importante conteúdo político quando articulam diferentes gostos e prazeres que não são contemplados pela sociedade. Assim, as cenas têm a potencialidade de interferência na organização das cidades. O uso desse conceito para o entendimento da formação de redes e alianças no circuito musical altenativo talvez nos forneça uma maior dimensão dos processos, elementos e estratégias das práticas musicais urbanas.

FREAKOUT
BELÉM (PA) 2005



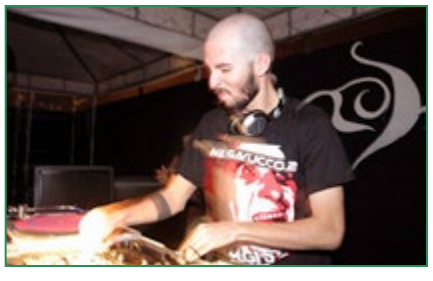
ARQUIVO PRAGATECNO

Cláudio Manoel Duarte

Prof. na UFRB, doutorando no IHAC-UFBA — Salvador (BA)

Penso no termo cena como expressão do material e imaterial de uma comunidade articulada por alguma paixão/afeto, sempre perpassando pela idéia de localidade e algum tipo de rotina, que fazem dessa comunidade visível. Afinal, para que enxerguemos uma cena é preciso que ela aconteca de forma sistemática em algum lugar. Ou num lugar com temporalidades conhecidas. Uma cena, então, pode ser medida pela sua carga de agito, pelo seu *groove* (como ponto de encontro), onde essa comunidade pode ser apontada fazendo o que gosta, como ouvir ou mostrar música, por exemplo. Mas uma cena acontece em locais físicos, geolocalizados, apenas? Nesse sentido, o pensamento sobre cena poderia se acometer do erro de só pensá-la acontecendo em ambientes físicos pela obviedade de identificar a localidade e essa temporalidade. Mas podemos pensar em cena — com a presença das redes telemáticas — onde essa localidade e essa temporalidade são alteradas além do espaço físico, e utilizam dos espaços de fluxos líquidos, binários, em linha. As cenas podem acontecer em hiperlocais, em ambientes não geolocalizados, como os *streamings* de música/vídeo nessas redes telemáticas. Aí, também, podemos igualmente identificar comunidades (online) que se formam para produzir, circular e consumir em temporalidades continuas ou eventuais. Cena, a meu ver, seria então a conexão entre lugares e acontecimentos nesses espaços promovidos pela comunidade que tem um gosto em comum, independente de serem, esse lugares, geolocalizados ou online, podendo ainda ser a convergência de ambos — o importante é que a comunidade se encontre para produzir e consumir aquilo que a torna uma comunidade — e quanto maior a cena, mais comunidade produzindo mais coisas do mesmo, em alguns lugares, de forma sistemática e continuada.

VICENTE
SALVADOR (BA)



FIL
FORTALEZA (CE)

FALCÃO
JOÃO PESSOA (PB)

DRUMM
SALVADOR (BA)

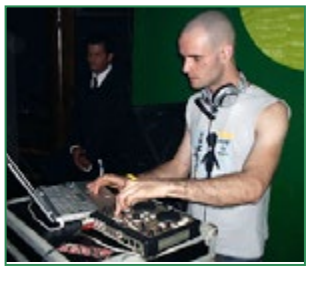
ARQUIVO PRAGATECNO

Jeder Janotti Junior Prof. Dr. UFPE — Recife (PE)

O termo cena me interessa antes de mais nada por ser um termo nativo, ou seja, ao invés de ser um conceito proposto pela academia para circunscrever um fenômeno que já existia, a ideia de cena foi agenciada por jornalistas que, em meados da década de cinquenta, frequentavam o circuito de shows de jazz afro-americano

de Nova Iorque. Então, antes de ser um enclausuramento de práticas musicais em sua circulação urbana/virtual, cena é um território informacional que aporta experiências de circulação através do consumo de música, cartografias desses consumos, espaços vividos (lugares), aparelhagens, objetos de auscultas atravessados por afetos e perceptos sonoros. De acordo com Will Straw, cenas são modos de teatralizar as cidades. Mas, surge aí uma questão que se coloca a qualquer abordagem das cenas: como delimitar a existência de uma cena? De minha parte, acredito que uma cena musical é reconhecida pela autonomeação efetivada por músicos, produtores, críticos, fãs, agregados; enfim, o que faz emergir as cenas é a capacidade que seus integrantes possuem de se reconhecerem como parte de uma cena. Isso quer dizer que tanto os feixes discursivos que envolvem "reclamar" da superficialidade ou da afirmar a força de uma cena fazem parte de seus atravessamentos existenciais. É importante lembrar que, apesar da força identitária que marca parte dessas afirmações da música em cena, como todo território elas pressupõem demarcações de poder físico e simbólico. Assim, a assunção de uma cena metal ou eletrônica pressupões não só processos inclusivos, bem como exclusivos e exclusões, seja pela oclusão (ou desvalorização) de práticas musicais que não fazem parte dos gêneros e expressões musicais valorizados na arquitetura estética de uma ou outra cena, seja pelo processo de arrefecimento das diferentes poéticas musicais que constituem uma cena. Cena musical é um processo que envolve territorialização (afirmação positivada de certas sonoridades e práticas culturais em um lugar), desterritorialização (modos de entrar e sair da modernidade agenciados a partir da territorialização) e reterritorilização (invenção de novos modos de habitar as cidades a partir dessas práticas). O que não podemos perder de vista é que, apesar desse complexo jogo, as cenas se colocam diante de processos multiterritoriais, mesmo que, na maioria das vezes, procurem reduzir esse jogo a engessamentos territorializantes.

OPSOM
SALVADOR (BA) 2009



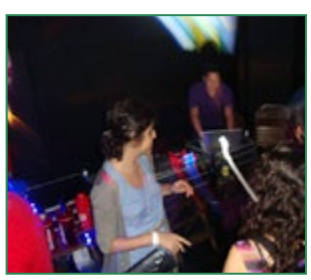
ARQUIVO PRAGATECNO

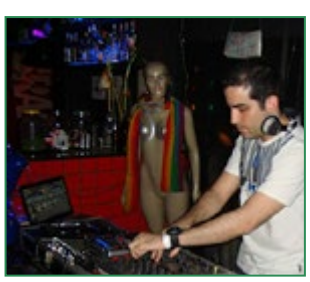
Will Straw, sobre a noção de cena.

Today, most definitions of scene in relation to music fall between two extremes. At one extreme, we have the use of scene to designate the infrastructures of certain kinds of music. "Scene," writes the Chilean scholar Manuel Tironi, "refers to a network of producers related to a particular style of music or aesthetic disposition" (tironi, 2011). For others, a "scene" is the visible, social phenomenon produced as a supplement to cultural production and consumption. The second of these definitions is closer to my own in my current work. A scene is the spectacle of people together, in which the productive labour of cultural creation and a seemingly purposeless sociability dissolve into each other. Without the sociability, we simply have a place of production. Without cultural creation, we simply have conviviality. A scene is their necessary combination. We may say that sociability acts, in urban life, as a kind of camouflage for cultural labour: the buzz of the party hides the logics of artistic production. The effervescence of social interaction obscures the hierarchies and other forces which structure cultural production. These forces break into the image of sociability only occasionally, and can be grasped only partially, like psychoanalytic symptoms. The interesting thing about scenes, then, is that both reveal, in fragmentary ways, the cultural logics which underly them. At the same time, they obscure these logics, covering them over with the busy buzz of conviviality. We can also see scenes as spaces of translation. By this, I mean that different scenes – music scenes, visual art scenes, literary scenes – translate the different sensorial bases of cultural forms into the orality of conversation and the visuality of public congregation. We might say, more generally, that different kinds of artistic production find a common public face in the spectacle of (mostly) night-time sociability.*

clique para a tradução para português

DECKS NA DEX
SÃO PAULO (SP) 2014





ARQUIVO PRAGATECNO

*Manuel Tironi. "Gelleable spaces, eventful geographies: The case of Santiago's experimental music scene." In Ignacio Farias and Thomas Bender, eds. Urban Assemblages: How Actor-Network Theory Changes Urban Studies. London and New York: Routledge, 2011, pp. 27-52.

O PRAGATECNO E SEUS CONCEITOS

A idéia é a troca de informação, parcerias, cultura livre, rede colaborativa em torno da cultura do DJ e cibercultura. Somos um coletivo de DJS, originado no Norte e Nordeste do Brasil. Começamos a nos reunir em 1997, assinando a primeira festa (*Groove em Garça*) em Maceió (AL) em 24 de janeiro 1998. O Pragatecno criou lista de discussão (PragatecnoBrasil) e site de e-music no Norte e Nordeste, o que motivou novas parceirias e conexões em outras cidades — uma rede de amigos apaixonados pela cultura do DJ e e-music. Nossa idéia principal foi e é sempre procurar trazer à tona as novidades da cultura experimental, não comercial da música eletrônica e cibercultura, através da troca de informação entre DJS e produtores nessas regiões. O Pragatecno defende que a cultura da música eletrônica é uma expressão artística da cibercultura. "Música eletrônica é arte experimental, é arte contemporânea", defende o grupo em seu site. Fazem parte dessa conexão DJS e parceiros que atuam nas cidades de Belém do Pará, São Luis, Fortaleza, João Pessoa, Maceió e Salvador (além de parceiros no Rio de Janeiro e São Paulo). Podemos definir o Pragatecno como uma conexão Norte e Nordeste para fortalecer a cultura experimental da música eletrônica. Quando o grupo foi fundado, criamos nossos conceitos. Confira e divirta-se.

1 Pesquise, enquanto integrante do grupo, a música e a cultura underground eletrônica, com o intuito de compartilhar, de trazer à tona, as melhores novidades do que está sendo produzido;

2 Enquanto DJ do Pragatecno, você jamais tocará publicamente sets prontos e mixadas por outro DJ, a não ser em aberturas ou fechamentos de eventos, mesmo assim sem

sua presença/performance como DJ, claro! – truque não!

3 Seja livre de preconceitos e entenda que existem tribos estéticas, com diferenças de atitudes e que as pessoas são muito diferentes e é um direito delas serem o que são;

4 Nunca peça para tocar, um dia você será o convidado, nem que seja dentro do próprio Pragatecno;

5 Respeite e colabore com o trabalho profissional dos outros DJs ou coletivos organizados mas não colabore com quem não tem ética e compromisso com a música *underground*;

6 Respeite a opção musical/vertente dos outros DJs, mas não abra mão de fazer críticas aos que tocam músicas comerciais – esses daí promovem o lucro das empresas;

7 Entenda as tecnologias contemporâneas como o grande suporte a ser usado para a construção da informação independente, sem compromisso com o *mainstream*. A cultura da música eletrônica é um segmento da cibercultura e tem a internet e outras mídias mais alternativas (flyers, zines) como aliadas;

8 Busque parceria com diferentes tribos da música eletrônica, desde que role troca de informação e trabalho;

9 Estabeleça a fraternidade entre os membros do grupo, especialmente durante o trabalho; stress faz mal ao estômago, gera gastrite, provoca insônia e deixa a gente irritado com a vida sem perceber que o bom mesmo é estar feliz;

10 Entenda que a cultura da música eletrônica engloba projetos em outras áreas distintas (moda, *webmastering*, produção de vídeos, mercado de selos independentes, artes visuais, pesquisa teórica, artes gráficas, jornalismo especializado, etc) e trabalhar para a conexão entre essas áreas, com vista à ampliação e o fortalecimento da cena com conceito sempre *underground*, desvinculado dos interesses meramente comerciais;

11 Procure realizar produção musical para colaborar na construção do banco de dados sonoro planetário, entenden-

do que a música eletrônica não tem face, não tem dono, não é personalista e deve ser produzida para manter o prazer de dançar, de ouvir, de consumir arte e gerar a formação de grupos sólidos com identidade estética;

12 Como produtor musical, difunda sua produção, mas jamais cometa a deselegância de pedir ao DJ para a mesma ser tocada em seu set – isso é uma decisão de quem está tocando.

13 Entenda que a música eletrônica não tem compromisso com religião, nem partido, nem mesmo com a tal da Nova Era; se assim for, o compromisso é seu, pessoal, não do Pragatecno. Pois a Era é essa, e já começou. A música para o grupo Pragatecno é puro deleite, hedonismo, prazer, felicidade, alegria de viver, de se encontrar com pessoas que gostem de paz, amor, unidade, respeito;

14 Esteja livre para abandonar o grupo;

15 Abra sua mente da forma que lhe convier;

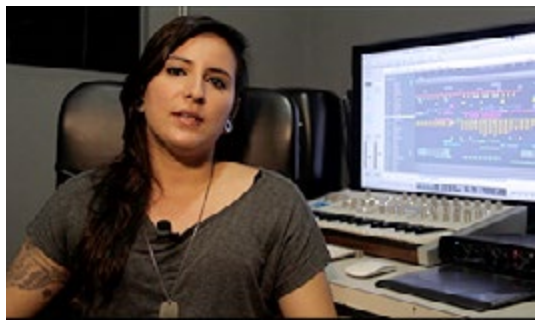
16 Realize festas, festas e festas!

Pragatecno, o netvídeo

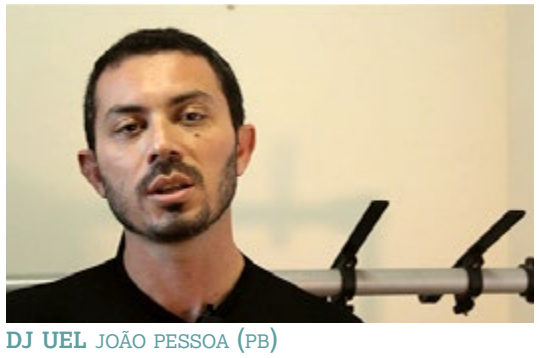
O documentário PRAGATECNO — uma outra cena da mesma traz depoimentos de 25 DJs e produtores de Belém, São Luis, Fortaleza, Brasilia, João Pessoa, Recife, Maceió, Salvador, São Paulo e Curitiba. O video aborda temas como pesquisa musical, conceito de DJ, cena, gênero e música, produção musical, produção cultural, música e tecnologia, função dos coletivos, além de momentos historicistas. E também recupera alguns dos principais atores da cena underground do Norte e Nordeste do país - que atuaram em coletivos do e em parceria com o Pragatecno. O netvídeo tem aplicação de selo CC (Creative Commons) para circulação livre e não comercial via internet.

PRAGATECNO - uma outra cena da mesma
Netvideo CC
67 minutos / FullHD
Português
Direção Cláudio Manoel Duarte

2015


DJ FERNANDA S. JOÃO PESSOA (PB)

DJ ANDRÉ URSO SALVADOR (BA)


DJ UEL JOÃO PESSOA (PB)

DJ ASTEK JOÃO PESSOA (PB)

DUDE RECIFE (PE)

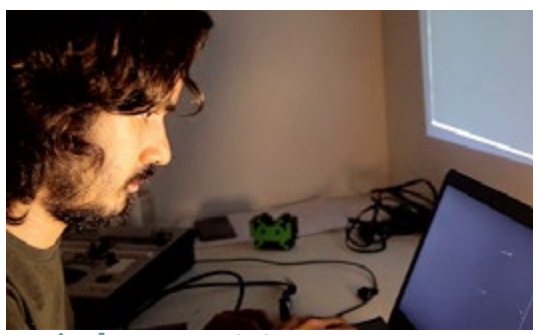
DJ KYTL JOÃO PESSOA (PB)

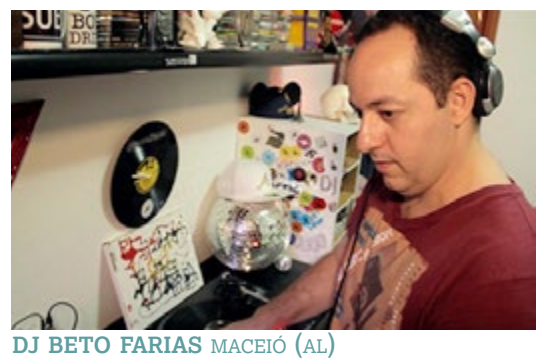
DJ MAURO TELEFUNKSOUL SALVADOR (BA)

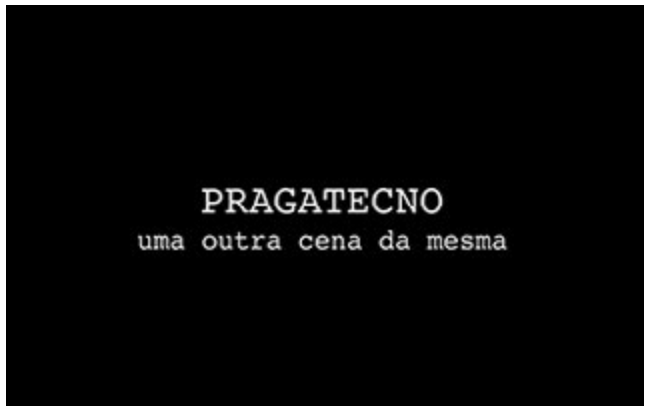
DJ PIX SÃO PAULO (SP)

CHICO CORREA JOÃO PESSOA (PB)

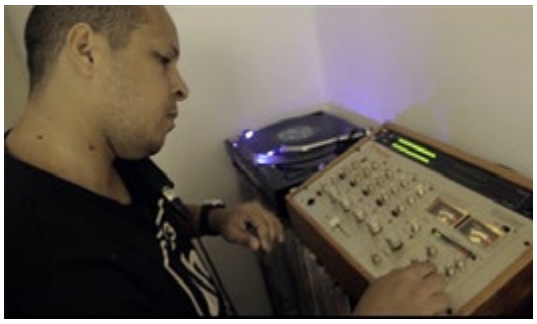
DJ DANY ANDRADE JOÃO PESSOA (PB)


VJ pixel SÃO PAULO (SP)


DJ BETO FARIAS MACEIÓ (AL)

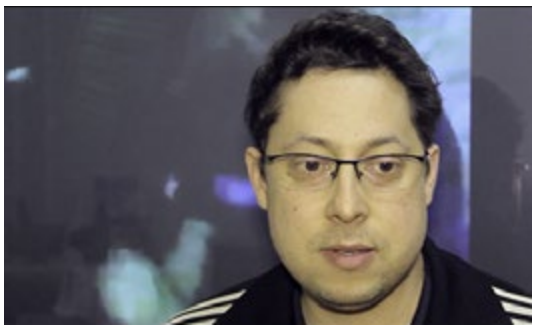


O vídeo pode ser visto e baixado **aqui**



DJ MOPA SALVADOR (BA)

DJ ARLEQUIM BRASÍLIA (DF)



DJ FABRÍCIO CAMARGO SÃO PAULO (SP)

DJ BERG FREIRE RECIFE (PE)

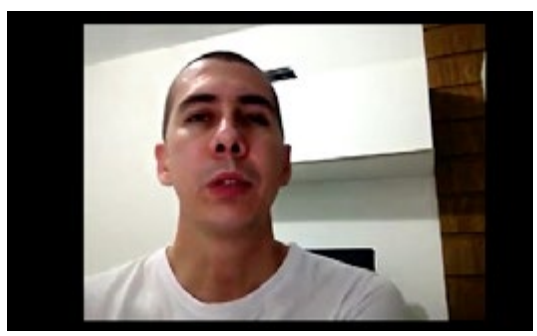
DJ ADRIANO SUARES MACEIÓ (AL)

DJ SONICK S RECIFE (PE)

DJ JOÃO RICARDO SÃO LUIZ (MA)

DJ GABO OLIVEIRA SÃO PAULO (SP)

DJ BENJAMIN FERREIRA SÃO PAULO (SP)



DJ RODRIGO LOBÃO FORTALEZA (CE)

DJ AFFONSO K CURITIBA (PR)

DJ ADRIANA PRATES SALVADOR (BA)

Quando um som é binário

A coletânea SomBinário, criada em 2000, em Maceió, é o primeiro CD duplo de musica eletrônica do Brasil. Nasce com os propósitos de incentivar a produção de artistas ligados ao Pragatecno, parceiros ou DJs; ampliar a malha da produção nacional da e-music e trazer à tona novos caminhos para os coletivos estéticos. Essa iniciativa do Coletivo Pragatecno se consolidou como primeira parceria com o selo carioca Utter Records e depois a Putz Records, também no Rio de Janeiro, com distribuição internacional em vários sites de venda (como o Beatport). Ao todos são 5 coletâneas, com várias tracks livres, como **a última**, dedicada às crianças.

Clique **aqui** para saber mais sobre as cinco coletâneas

Na enciclopédia

Eric Marke
para a Enciclopédia da Música Eletrônica Brasileira, em 2015

Núcleo de pesquisa de música eletrônica criado em janeiro na capital de alagoas, Maceió. A turma é formada basicamente por DJs e apaixonados pela música *underground*. Salvador (BA) tem sido o local que centraliza as informações do grupo. Atualmente, fazem várias conexões e parcerias de núcleos instalados em Belém (PA), Fortaleza (CE), João Pessoa (PB), Recife (PE), Salvador(RJ), São Paulo (SP) e Rio de Janeiro (RJ).

"Não me lembro da data certa, mas foi através dos DJs, produtores e professores Halley Seidel (B.U.M. – Brazilian Underground Movement) e Ramilson Maia (dos projetos Currupyo, Ram Science, Elbass, RamGui e Kaleidoscopio) que cheguei até o coletivo Pragatecno de Alagoas. O primeiro CD-Coletânea que lançaram, venho para registrar definitivamente a vida cultural eletrônica feita por DJs, músicos e produtores da região do norte e nordeste do Brasil. É sobre esta investida, que me fez amar de cara todas as músicas feitas por eles. Imaginei várias vezes sentir como eram os shows, apresentações e pockets — pela paixão, união e o principal, nossa música eletrônica brasileira"

Cena em livro

Babado Forte - Moda Musica e Noite

De Erica Palomino. A autora fala da juventude dos anos 90, sob o eixo Rio–São Paulo, focando em comportamento, música e moda, com destaque para a cena *clubber* paulista. Com texto em linguagem descritiva jornalística e fotografias, o livro concentra-se nas cenas undergrounds pelas mesmas trazerem comportamentos associados à arte e à moda de vanguarda. Com muitas entrevistas (cerca de 100), Palomino traz ainda bate-papos especiais com Madonna, Beirendonck, Kate Moss e RuPaul. 1999

Todo DJ Já Sambou

O livro de Cláudia Assef realmente demarca um território no Brasil como primeira publicação em português (e fora dos estudos acadêmicos) que relata e comenta a cena de DJs no País. De Osvaldo Pereira, tido como primeiro DJ brasileiro, à descrição de cenas mais atuais, com entrevistas e depoimentos, Cláudia conta a história das pistas de dança e da discotecagem com a nossa cara, numa linguagem acessível, jornalística e historicista. Embora focado principalmente no eixo RJ/SP, o livro é leitura obrigatória para que é DJ e/ou quer saber mais sobre a cena brasileira. 2003.

Cena em vídeo

Modulation (cinema for the ear)

Dirigido pela brasileira Iara Lee, o documentário mostra a evolução da música electrônica, através de entrevistas, com grandes nomes da cena mundial.Uma vasta e complexa gama de estilos e cenas que deles decorrem.

10 Anos de Música Eletrônica do Brasil

de Ruth Sliger. Documentário realizado a base de colagem de imagens gravadas entre 1991 e 2001 no território nacional, chamado Brasil. Imagens de eventos, festas e trabalhos. "Conto a história que vi e fiz parte", define a diretora. 2001/2002.

Cena em filme

Back in the House Farid Slimani, 2011

DNB 1996 Minou Op Den Velde, 1996

Don't Forget to Go Home (Feiern) Maja Classen , 2006

Drum In Braz Bobby Nogueira, 2001

Electronic Awakening Andrew Johner, 2012

Eletricidade Fritz Nagib Kodiak Bachine e Jayme Rocco Júnior, 1983

From Jack to Juke: 25 Years of Ghetto House Sonali Aggarwal, 2012

Groove: A Festa Rave Greg Harrison, 2000

Ground do Under ao Over Cristiano Winter, 2004

Hey DJ Miguel Delgado e Jon Jacobs, 2003

Hi Tech Soul: The Creation of Techno Music Gary Bredow, 2006

How do I look Wolfgang Busch, 2006

Inside House Carl H., 2012

Kraftwerk and the Electronic Revolution Rob Johnstone , 2008

Maestro – The History of House Music & NYC Club Culture Josell Ramos, 2006

Modulações Iara Lee, 1998

Moog Fizzy Eye, 2004

One Perfect Day Paul Currie, 2004

Operação Cavalo-de-Tróia Axel Weiss Laura Taffarel, Tiago Villas Boas, 2004

Paraísos Artificiais Marcos Prado, 2012

Paris Is Burning Jennie Livingston, 1990

Pick Up the Mic Alex Hinton, 2006

Pragatecno – Outra Cena da Mesma Cláudio Manoel Duarte, 2015

Prazeres Sintéticos Iara Lee, 1996

Pump Up The Volume – The History of House Music Carl Hindmarch, 2001

Put the Needle on the Record Jason Rem, 2004

Real Scenes: Johannesburg Patrick Nation, 2013

Ritmo Acelerado Michael Dowse, 2004

Sahko the Movie Jimi Tenor, 1995

Scratch Doug Pray, 2001

Soul In The City Michele Geister com Julie Levene/MuchMusic, 1989

Tape Crackers – An Oral History of Jungle Pirate Radio Rollo Jackson, 2011

The Chemical Generation Mark Soldinger, 2000

This Ain't Chicago – UK House According to the Artists That Lived It Richard Sen, 2013

Totally Wired Niamh Guckian, 2009

Une Vie de DJ Bob Sinclair Sophie Blandillère, 2003

Une Vie de DJ Gregory Sophie Blandillère, 2003

When I Sold my Soul to the Machine Igor Lesic & Ronald Lindgreen, 2004

We Built this City Thomas Kappeller & Sebastian Zuger, 2006

Alguns links

Links do Pragatecno

Site

MixCloud- DJs Sets

SoundCloud - tracks

Canal no Youtube

Canal no Vimeo

Podcast

Twitter

Facebook

Lista de discussão PragatecnoBrasil

iTunes

BeatPort

E + uns

The greatest electronic albums of the 1950s and 1960s

Guia e banco de áudio sobre gêneros musicias, com descrição e exemplos sonoros

Site dedicado ao tema DJ

Slide sobre cultura do DJ

DJ na Wikipedia

E-music na Wikipedia

Sobre a Technics SL 1.200 MK2

Créditos

PRAGATECNO — UMA OUTRA CENA DA MESMA

Organização

Adriana Prates Sacramento • Cláudio Manoel Duarte de Souza

Conselho Editorial

Adriana Prates Sacramento • Cláudio Manoel Duarte de Souza • Gil Maciel • Marcos Sandes

Edição

Gil Maciel

Textos

Adriana Prates Sacramento • Claudia Góes • Cláudio Manoel Duarte • Daniel Quaranta • Goli Guerreiro • Jeder Janotti Jr. • Jorge Cardoso Filho • Nadja Vladi • Pedro Nunes Filho • Simone Pereira de Sá • Stefanie Alisch • VJ pixel • Will Straw

Fotografia

Alessandra Nohvais

Imagens em Noção de Cena e Função do DJ

Arquivo Pragatecno

Projeto gráfico e diagramação

Gil Maciel (DaMãeJoana Casa Editorial)

Capa e abertura de capítulos

Lola B.

Revisão

Adriana Prates Sacramento • Marcos Sandes

Esta publicação usa as tipografias Echelon **(Virus Fonts)** e Lexia **(Danton Maag)**

1ª ediçao/2015/Salvador-Bahia-Brasil

Este ebook faz parte das publicações do evento do Pragatecno SEMINÁRIO "DE ONDE VIEMOS PARA ONDE VAMOS?", com apoio da Secretaria de Cultura do Governo da Bahia-SECULT, como prêmio do Edital de Música.

Esse produto é de uso livre, não comercial — ao usar, cite a fonte e distribua sob a mesma licença

Sacramento, Adriana Prates

& de Souza, Cláudio Manoel Duarte (org.)

PRAGATECNO — uma outra cena da mesma

Salvador: DaMãeJoana Casa Editorial, 2015

106 páginas, cor

1. Música 2. Ensaios 3. Cultura do DJ 4.Cena Eletrônica

Realização

pragatecno

Apoio Financeiro

Fundo de cultura

SECRETARIA DA FAZENDA

SECRETARIA DE CULTURA

BAHIA GOVERNO DO ESTADO